اردو شاعری
کا
مزاج
ڈاکٹر وزیر آغا

اُردو شاعری کا مزاج

وزیر آغا

سیمانت پرکاشن
دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

قیمت : ایک سو پچاس روپے -/۱۵۰
اشاعت : ۱۹۹۱ء
طباعت : پریس، نئی دہلی - ۲
سرورق : فضیلت

ناشر : نریندر ناتھ سوز
سیمانت پرکاشن
۹۲۲، کوچہ روہیلا، تراہا بہرام
دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

URDU SHAIRI KA MIZAJ : WAZIR AGHA

Rs.150.00

عہدی اور کومل کے نام ——

مصنف کی دوسری تصانیف

شامِ دوستاں آباد (مضامین)

اردو ادب میں طنز و مزاح (تنقید)

خیال پارے (انشائیے)

نظم جدید کی کروٹیں (تنقید)

شام اور سائے (نظمیں)

مسرت کی تلاش (مضامین)

تنقید اور مجلسی تنقید (تنقید)

فہرس

پیش لفظ

ڈاکٹر وزیر آغا کی ہنگامہ خیز تصنیف "اُردو شاعری کا مزاج" مئی ۱۹۶۵ء میں منظر عام پر آئی تھی۔ دس سال کے اس قلیل عرصے میں اس کتاب نے اتنے مباحث پیدا کئے ہیں اور اس تیزی سے اُردو تنقید کے دھارے کو ایک نئی سمت میں موڑ دیا ہے کہ اُردو میں اس کی مثال حالی کی "مقدمۂ شعر و شاعری" کے علاوہ مشکل ہی سے کہیں اور مل سکے گی۔ کسی کتاب کی اس سے زیادہ پذیرائی اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ مخالف اور موافق دونوں قسم کی آراء کو اتنی شدت سے متحرک کرے کہ کچھ عرصے کے لیے سوچنے اور بات کرنے کے لیے اور کوئی موضوع ہی باقی نہ رہ جائے۔ "اُردو شاعری کا مزاج" نے یہی فریضہ سرانجام دیا ہے اور اُردو تنقید کو تدریسی قلعہ بندی کے تنگ و تاریک خول سے باہر نکال کر انفرادیت، اپج، مطالعہ اور ادبی چیلنج سے روشناس کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو یہ اُردو ادب کی چند بڑی بڑی کتابوں میں شامل کیے جانے کے قابل ہے۔

"اُردو شاعری کا مزاج" کی اصل اہمیت اس بات میں ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اُردو شاعری کو قومی، سیاسی یا معاشی سطح کے بجائے تہذیبی اور ثقافتی سطح پر رکھ کر اس کا جائزہ لیا ہے اور یہ اُردو تنقید میں ایک بالکل نئی بات ہے۔ بقول شہزاد احمد "اصل چیز یہ ہے کہ اس کتاب میں کوئی نیا سوال اٹھایا گیا ہے یا نہیں؟" اس کتاب میں ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ نیا سوال اٹھایا ہے کہ کیا شاعری کو تہذیبی اور ثقافتی پس منظر میں دیکھنا ممکن ہے اور پھر ثابت کیا ہے کہ ایسا ممکن ہی نہیں مستحسن بھی ہے۔ ضروری نہیں کہ قاری ڈاکٹر وزیر آغا کے تمام نتائج سے متفق ہو لیکن یہ بات واضح ہے کہ انہوں نے ایک نیا سوال اٹھا کر اُردو تنقید کا رُخ ہی بدل دیا ہے اور اب امکان یہی ہے کہ ایک طویل مدت تک اُردو تنقید کا دھارا اسی رُخ پر بہتا رہے گا۔

اُردو شاعری کو تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا نے تہذیبی آویزش کی کئی سطحوں کو

اُجاگر کیا ہے۔ پہلے تو انہوں نے اس آویزش کے نفسیاتی، حیاتیاتی، فلسفیانہ اور دیگر پہلوؤں کو اُجاگر کر کے بحث و تمحیص کے لیے ایک لائحہ عمل مرتب کیا ہے۔ "ثنویت کے چند روپ" میں یہ نظریاتی بحث پوری وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اس نظریاتی تھیس کی روشنی میں دو قدیم تہذیبوں کی آویزش سے بحث کی ہے ان میں سے ایک تہذیب تو مزاجاً ارضی تھی اور افریشیا کے اس وسیع و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج کریٹ اور مصر سے لے کر ترکی، ایران، عرب، عراق، افغانستان، پاکستان، بھارت اور لنکا وغیرہ شامل ہیں۔ اس قدیم ارضی تہذیب کے ساتھ وسطی ایشیا کی خانہ بدوش تہذیب متصادم ہوئی تو ایک تہذیبی نشاۃ الثانیہ وجود میں آئی جس کا تجزیہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی اس کتاب میں پوری تفصیل کے ساتھ کر دیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے تہذیبی آویزش کی دوسری سطح کو اُجاگر کرنے کے لیے اس قدیم دراوڑی تہذیب کا ذکر کیا ہے جو ایک ایسے طویل و عریض علاقے میں پھیلی ہوئی تھی جس میں آج افغانستان، پاکستان، بھارت، نیپال اور لنکا وغیرہ شامل ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے سب سے پہلے دراوڑی تہذیب سے آریائی تہذیب کی آویزش کو بیان کیا ہے اور اُردو گیت کی جڑوں کو اسی آویزش میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے پھر انہوں نے دراوڑی تہذیب سے عجمی اسلامی تہذیب کی آویزش کو بیان کیا ہے اور اُردو غزل کی جڑوں کو اسی آویزش میں تلاش کیا ہے۔ آخر میں انہوں نے انگریزی تہذیب سے اس کے تصادم کا ذکر کیا ہے اور اس آویزش میں اُردو نظم کی جڑوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے تہذیبی عناصر کی روشنی میں گیت، غزل اور نظم کے مزاج کو متعین کیا ہے اور یہ کام اس سے پہلے آج تک کسی نے سرانجام نہیں دیا تھا۔ اس مزاج کے تعین میں ڈاکٹر صاحب نے ان جملہ نفسیاتی، حیاتیاتی اور تہذیبی عوامل کا ذکر کیا ہے جس سے کتاب کا پہلا باب مرتب ہوا تھا اور یہ حقیقت ہے کہ اگر کوئی عجلت پسند قاری کتاب کے اس ابتدائی حصے کو پڑھے بغیر کتاب کے دوسرے حصے کو پڑھنے کی کوشش کرے تو اس کے لیے اصنافِ شعر کے مزاج کو سمجھنا ایک مسئلہ بن جائے۔

ہر بڑی اور فکر انگیز تصنیف کا یہ المیہ ہے کہ اس کی آمد سے بہت سی گرد بھی اڑتی ہے اور اس کے مطالب کچھ عرصہ کے بعد ہی پوری طرح منکشف ہوتے ہیں۔ اُردو شاعری کا مزاج کے سلسلے میں بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے اور ہمارے عالی مرتبہ مفکرین اور ناقدین نے بعض اوقات بالکل مختلف بلکہ متضاد تاثرات کا اظہار کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر ثنویت کی بنیادی بحث سے ڈاکٹر احسن فاروقی نے نہایت عجلت میں یہ نتیجہ اخذ کر لیا کہ یہ کتاب اقتصادی

معاشی ثنویت کی بنیاد پر استوار ہے اور اس لیے مارکسی نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے جب کہ عارف عبدالمتین نے یہ شکایت کی کہ جہاں اس کتاب شپینگلر، ٹائن بی، فرائڈ اور ژونگ سے استفادہ کیا گیا ہے وہاں مارکس اور اس کے پیروکاروں کے افکار کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی غلط فہمی کا باعث یہ ہے کہ انہوں نے جدلیات یا آویزش کی وسیع تر حقیقت کو اقتصادی جدلیات کے مترادف قرار دے کر کتاب کو ایک خاص نظریے کے حوالے کر دیا۔ انہوں نے یہ نہ سوچا کہ کتاب تو اقتصادی جدلیات سے کوئی سروکار ہی نہیں رکھتی بلکہ اس میں سماج کے مقابلے میں فردکی انفرادیت کو اجاگر کرنے کا رجحان غالب ہے جو مارکسی نقطۂ نظر سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جدلیات کا اصول اس میں ضرور کار فرما ہے مگر ایک وسیع اور عالم گیر جدلیات کا اصول جو ازل سے جاری ہے اور جو خود کو کسی سیاسی یا اقتصادی نظامِ فکر کے تابع نہیں کرتا کہ ایسا کرنے سے اس کی عالمگیریت اور عمومیت کے فنا ہو جانے کا خطرہ ہے۔

عارف عبدالمتین صاحب کو غلط فہمی اس لیے ہوئی کہ انہوں نے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کی کمی کو محسوس کیا ورنہ حقیقت یہ ہے کہ 'اردو شاعری کا مزاج' تو اس وسیع تر اور کشادہ تر جدلیات کے اصول سے استفادہ کرتی ہے جس سے خود مارکس نے معاشی جدلیات کا اصول وضع کیا تھا اور اس لیے مارکس اور اینگلز کے حوالوں کے بغیر بھی ان کے ماخذ کی نشاندہی بڑے لطیف انداز میں کر دی گئی ہے۔

'اردو شاعری کا مزاج' کے سلسلے میں متضاد تاثرات کے اظہار کی ایک اور مثال ڈاکٹر سید عبداللہ اور بلراج کومل نے مہیا کی۔ سید صاحب کا یہ خیال تھا کہ اس میں دراوڑیت کے احیاء کی کوشش موجود ہے۔ بلراج کومل نے کہا کہ اس کتاب کے فکر میں ہلکا سا جھکاؤ آریائی ردِ عمل کے حق میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اردو شاعری کے تہذیبی پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے پاس داری یا تعصب سے خود کو بالکل محفوظ رکھا ہے اور ان کی تحریر سے کہیں بھی اس بات کا اظہار تک نہیں ہوتا کہ وہ ایک تہذیب کو دوسری پر فوقیت دینے یا ایک تہذیب کے مقابلے میں دوسری کی مذمت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک ادبی مورخ کے منصبِ کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے وہی کچھ کہا ہے جو انصاف پر مبنی تھا اور جسے وہ درست اور سچا تصور کرتے تھے۔ مثال کے طور پر دراوڑی تہذیب کے بارے میں انہوں نے لکھا کہ:

"دراوڑی مرگِ مسلسل کے عمل میں ہی گرفتار نہیں تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے بھی قتیل تھے جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہش ہر لحظہ ردرح پر حملہ آور ہوتی تھیں .... زمین میں جڑیں اتارنے اور

زندگی کے ایک خاص سانچے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انجماد مسلط ہو چکا تھا۔ ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے تحرک اور تموج کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ ارتقاء کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا۔ رگ وید میں دراوڑوں کو بڑی نفرت سے "داس" کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، مکروہ صورت اور لنگ اور شیش ناگ کے پجاری تھے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی تصنیف میں دراوڑی تہذیب کے مادی تصورات، اخلاقی تہذیب سے بے رخی کے میلانات، جوا بازی، نشہ آور اشیاء کا استعمال لنگ اور سانپ کی پوجا اور ٹونے ٹوٹکے اور جادو کی رسوم کے قابلِ نفرت رجحانات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مگر ڈاکٹر سید عبداللہ کو یہ غلط فہمی ہوئی ہے کہ کتاب میں مصنف نے دراوڑیت کے احیاء کی کوشش کی ہے۔ ممکن ہے اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہو کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس برصغیر میں فنونِ لطیفہ کے پہلے ابال کے بارے میں لکھا تھا کہ یہ دراوڑی تہذیب کے اوپر اٹھنے اور آریائی تہذیب سے ہمکنار ہونے کے باعث وجود میں آیا مگر ڈاکٹر سید عبداللہ صاحب نے اس سے یہ نتیجہ مرتب کیا کہ شاید آغا صاحب دراوڑی تہذیب کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا صاحب نے صاف لفظوں میں لکھا ہے کہ دھرتی پوجا کا خالص رجحان فن کی تخلیق کے لیے مضر ہے لیکن جب یہی رجحان بوجھل پن کو تج کر روح کے مدارج تک پہنچتا ہے تو فن کی صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ ان کی تصنیف کا بنیادی نقطہ کہ "جب روح جسم سے فرار حاصل کرتی ہے تو فلسفہ جنم لیتا ہے اور جب جسم روح کا تعاقب کرتا ہے تو فن پیدا ہوتا ہے"۔ اس سلسلے میں بے حد خیال انگیز ہے اور دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کے بارے میں ان کے ردِ عمل کو واضح کرتا ہے۔ آغا صاحب نے یہ نتیجہ نکالا کہ آریاؤں کا ردِ عمل منفی تھا کہ انہوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات سے خود کو نجات دلانے کے لیے جسم سے فرار حاصل کیا اور اپنشد اور لوگ ایسے مکاتبِ فکر کو جنم دیا جو جسم اور دھرتی کی نفی کرتے ہیں اور چونکہ جسم اور دھرتی ہی فن کی بنیاد ہیں اس لیے آریاؤں کے ہاں فلسفے نے تو جنم لیا لیکن وہ فن کی تخلیق کے سلسلے میں پیچھے رہ گئے۔ دوسری طرف دراوڑی تہذیب نے آریائی تہذیب سے متاثر ہونے کے بعد جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھایا اور یوں فن کی تخلیق میں ثابت ہوئی۔ — اس ساری بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا نے نہ تو دراوڑی تہذیب کی خالص صورت کی تعریف کی ہے اور نہ آریائی تہذیب کی خالص صورت کی۔ تعریف وہ صرف اس وقت کرتے ہیں جب دراوڑی

تہذیب اپنی مادیت اور آریائی تہذیب اپنی ماورائیت کو تج کر ایک دوسرے سے ہمکنار ہوتی اور یوں فن کی تخلیق میں مدد بہم پہنچاتی ہیں۔

"اردو شاعری کا مزاج" پر بعض لوگوں نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ اس میں دھرتی پوجا کا موقف اختیار کیا گیا ہے، اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ افسوس اس بات کا بھی ہے کہ ہمارے ہاں بعض پڑھے لکھے لوگ بھی پہلی قرأت میں کسی علمی تصنیف کے مطالب کو سمجھنے میں ناکام رہتے ہیں اور دوسری بار کے مطالعہ کے لیے ان کے پاس شاید وقت ہی نہیں ہوتا۔ "اردو شاعری کا مزاج" میں تو صاف لفظوں میں دھرتی پوجا کے میلان کو ابتدائی جنگلی تہذیب کا میلان قرار دیا گیا ہے اور اس سے مرتب شدہ عقائد کو بت پرستی، لنگ پوجا، ٹونا ٹوٹکا اور جادو وغیرہ کی رسوم کی صورت میں نشان زد کرنے کے بعد یہ کہا گیا ہے کہ تہذیب کی دوڑ میں یہ ایک ابتدائی رجحان کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب سے اقتباسات دے کر بحث کو طویل بنانے کا آرزومند نہیں لیکن ایک اقتباس میرے دامن کو بار بار کھینچ رہا ہے کہ اس کے مطالعے سے آغا صاحب کا اصل مسلک بالکل واضح ہوتا ہے۔

غزل کے صحیح مزاج کا تعین کرتے ہوئے انہوں نے مادیت اور ماورائیت کے رجحانات کے بارے میں لکھا ہے:

> دراصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انہیں خارج کر دیا جائے تو غزل کے صحیح نمونوں کو سطح پر لانا نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے خالص بت پرستی، سراپا نگاری یا بدن کی پوجا کے رجحان کو لیجیے۔ بت پرستی کا عمل ایک مادی نقطۂ نظر کا غماز ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے جس کی جڑیں زمین سے بری طرح وابستہ ہوتی ہیں۔ خالص بت پرستی (دھرتی پوجا) کا یہ عمل غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں کیونکہ غزل بت پرستی کے عمل کی نہیں بلکہ بت پرستی اور بت شکنی کے سنگم کی پیداوار ہے۔ غزل میں جہاں کہیں بت پرستی کا عمل اپنے خالص روپ میں ابھرا ہے، ابتذال کی وہ صورت پیدا ہوئی جسے میر نے چوما چاٹی اور کنگھی چوٹی کا نام دیا ہے۔ دوسرا رنگ خالص ذہنی تحرک کا رنگ ہے۔ تیاگ کے اس عمل کے پس پشت بندھنوں کے ٹوٹنے کی ساری داستاں بکھری ہوئی نظر آتی ہے۔ اس کی شدید ترین صورت وہ تھی جس میں غزل

کے شاعر نے خالص تجریدی رنگ کو اپنایا اور ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے لمس ہی سے بیگانہ ہو گیا۔" ص ۲۳۳

ڈاکٹر وزیر آغا کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کو اس تخیلی فضا اور تیاگ کے رجحان سے چھٹکارا دلایا اور اسے دھرتی کے لمس سے آشنا کیا مگر انہوں نے دھرتی پوجا کا سبق نہیں دیا بلکہ دھرتی اور جسم کے روحانی ارتقا پر زور دیا جو ایک مثبت قدم ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے جسم اور ارض کی اہمیت کا احساس دلا کر اردو ادب کی جو بیش بہا خدمت سر انجام دی ہے اس سے شاید ہی کوئی انکار کرے لیکن یہ بڑے ظلم کی بات ہے کہ ارض کو اہمیت دینے کے رجحان کو دھرتی پوجا کے منفی مفہوم کا مترادف قرار دیا جائے جیسا کہ بعض لوگوں نے کیا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جب یہ کتاب شائع ہوئی تھی تو بعض ادبی حلقوں نے دھرتی کا پرچار کرنے کی بنا پر اس کی مذمت کی تھی لیکن آج وہی حلقے ارض کی اہمیت کے قائل ہیں اور اور "اردو شاعری کا مزاج" کا حوالہ دیئے بغیر انہیں باتوں اور اسی مؤقف کو اپنے مضامین اور کتابوں میں بار بار پیش کر رہے ہیں جسے آج سے دس برس پہلے ڈاکٹر وزیر آغا نے پہلی بار پیش کیا تھا۔

"اردو شاعری کا مزاج" سے پیدا ہونے والے بہت سے مباحث میں سے میں نے صرف چند ایک کا ذکر کیا ہے۔ مگر ابھی لاتعداد مباحث ایسے ہیں جو اس کتاب کے توسط سے آہستہ آہستہ ابھریں گے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر وزیر آغا نے گیت، نظم اور غزل کا جو مزاج متعین کیا ہے اس کے بارے میں خاصی گرماگرم بحث ہو سکتی ہے پھر انہوں نے رقص اور موسیقی کے بارے میں جو باتیں کی ہیں ان میں بہت سے ایسے نکات ہیں جو پہلے کبھی منظر عام پر نہ آئے تھے اور جن پر ایک طویل بحث و تمحیص کی ضرورت ہے اس کتاب کا ایک حصہ تاریخی ادوار اور تحریکات کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتا ہے اور اس پر تاریخ کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے۔ مثلاً آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کا تصادم یا بدھ مت کے بارے میں مصنف کے اجتہادی خیالات وغیرہ۔ اسی طرح کتاب کا آخری باب جو کائنات کے طریق کار کے بارے میں ایک تازہ زاویے کو سامنے لاتا ہے، جدید افکار کی روشنی میں اس کی پرکھ ہونی چاہیے اسی طرح دیومالا کے بنیادی مزاج کے بارے میں مصنف نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایک تازہ انکشاف کی حیثیت رکھتی ہیں غرض کہاں تک گنواؤں حقیقت یہ ہے کہ ابھی اس کتاب کا صرف مجمل سا جائزہ ہی لیا گیا ہے۔ لیکن

اس کے لاتعداد دوسرے پہلوؤں کو زیرِ بحث نہیں لایا گیا، میرا یہ ایقان ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" میں متعدد دوسری کتابوں کو تحریک دینے کی صلاحیت موجود ہے اس میں ہر شاعر کی بنیادی جہت کو از سرِ نو دریافت کیا گیا ہے اور اگر اس جہت کو مزید غور و فکر سے نوازا جائے تو ہر شاعر کی نئی ——— EVALUIATION ممکن ہے ایک بڑی کتاب کی پہچان بھی یہی ہے کہ اس کے اندر بہت سی نئی کتابوں کے بیج چھپے ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے آگے چل کر ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ کتاب بہت سی ایسی کتابوں کو تحریک دے گی جن کی آمد سے ادب کا بنیادی پیٹرن متاثر ہوگا اور اردو ادب ایک ادبی نشاۃ الثانیہ کے دروازے پر آ کھڑا ہوگا۔

سجّاد نقوی

اردو شاعری کا پس منظر

آغاز

کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا۔ لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا، بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے۔ یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لیے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اُجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے۔

اُردو شاعری کے پس منظر میں بھی یہ دونوں سطحیں موجود ہیں ——— پہلی سطح جسمانی تصادم کو پیش کرتی ہے۔ برّصغیر ہندوستان[1] کے اوّلین باشندے نسل کے اعتبار سے ان متحرک اور خانہ بدوش قبائل سے بالکل مختلف تھے جو وقتاً فوقتاً ان پر حملہ آور ہوئے۔ بے شک یہ متحرک قبائل زود یا بدیر اس برِصغیر کے معاشرے میں ضم ہوتے رہے۔ تاہم ان کی آمد سے ایک نسلی تصادم ضرور وجود میں آیا۔ ان میں سے ہر قبیلہ اس پتھر کے مانند تھا جو اچانک کسی ٹھہرے ہوئے تالاب میں آگرے اور کچھ عرصہ کے لیے تالاب میں لہریں ہی لہریں پیدا کر دے ——— دوسری سطح تہذیبی اور داخلی تصادم کو

---

[1] اس کتاب میں ہندوستان سے مراد وہ خطۂ زمین ہے جو ۱۹۴۷ء میں دو آزاد ملکوں ——— پاکستان اور بھارت میں تقسیم ہوا تھا۔

پیش کرتی ہے۔ اُردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا، اس کا ایک خاص ذائقہ، باس اور رنگ ہے اور اس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ دھرتی ایک مادری اور ارضی نظام سے منسلک ہے اور یوں اس کا تعلق افریشیا کی ارضی تہذیب سے بھی قائم ہے۔ ایک دائرے میں گھومتے چلے جانا اور جنگلی بیل کی طرح قریب ترین شے سے چمٹنے اور لپٹنے کی کوشش کرنا، اس کے بنیادی اوصاف ہیں۔ مگر اسی دھرتی کو بار بار پدری نظام کے علمبردار قبائل سے متصادم ہونا پڑا ہے۔ یہ قبائل وقت کے امتیازی محاسن یعنی حرکت، جہت اور آگے ہی آگے بڑھنے کے میلان کے تابع تھے اور ان کا منصب اس کسان کا تھا جو "زمین" کو بیج عطا کرتا ہے۔ جب زمین اور آسمان کا یہ امتزاج رونما ہوا تو اِس دھرتی کے ثقافتی پس منظر کے جملہ نقوش اُبھرتے چلے آئے۔

اُردو شاعری کے پس منظر کا جائزہ ان دونوں سطحوں کا مطالعہ کیے بغیر ممکن نہیں، لیکن یہ سطحیں متوازی نہیں، بلکہ ایک دوسری میں پیوست ہیں۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ اُردو شاعری کے اس پس منظر نے اپنی دونوں سطحوں پر ثنویت (دوئی) کا مظاہرہ کیا ہے۔ پہلی سطح پر دراوڑ اور آریا کے تصادم میں اور دوسری سطح پر مادری تہذیب اور پدری تہذیب کی آویزش میں۔

دراصل ثنویت اس برِ صغیر کے ثقافتی مزاج کا حصّہ ہے اور شعر کی مختلف اصناف نے بھی (کم یا زیادہ) اسی کا مظاہرہ کیا ہے؛ چنانچہ اُردو شاعری کا محاکمہ اور اس کے پس منظر کا جائزہ اس بات کا یقیناً متقاضی ہے کہ ثنویت کی مختلف صورتوں کا احاطہ کرکے بات کو آگے بڑھایا جائے۔

ثنویت[1] کے چند رُوپ

کائنات اور اس کے ہر جُز و میں دو مخالف قوتیں ایک دوسری سے متصادم ہیں مثلاً روشنی اور تاریکی، زندگی اور موت، روح اور مادہ، اہرمز اور اہرمن وغیرہ۔ عام طور سے ان قوتوں کی باہمی آویزش کو تمام تر اہمیت تفویض ہوئی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ قوتیں ایک دوسری کو کروٹ بھی دیتی اور ایک دائرے کو وجود میں لاتی ہیں۔ دراصل کائنات کا طریقِ کار انسانی دل سے مشابہ ہے اور دل کی ہر دھڑکن تین واضح ادوار میں منقسم ہے۔ ایک وہ جب دل خون کو رگوں اور شریانوں میں دوڑا دیتا ہے (عملِ بسط) دوسرا وہ جب یہی دل بجھے ہوئے خون کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتا ہے۔ (عملِ قبض) تیسرا وہ جب یہ دل لحظہ بھر کے لیے بے حس و حرکت ہو جاتا اور لمحاتی انجماد کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن اسی انجماد سے وجود ایک بار پھر جنم لیتا ہے اور دل ایک بار پھر دھڑکن کے عمل سے گزرتا ہے۔ دل کی اس دھڑکن کو (جو بسط اور قبض کی حرکات پر مشتمل ہے) زندگی اور اس کے رُکنے کے عمل کو موت کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں۔ لیکن جس طرح حرکت ابدی نہیں ہے۔ بالکل اسی طرح موت بھی دائمی نہیں۔ اسی موت یا جمود سے دوبارہ حرکت جنم لیتی ہے جو پھیلنے اور سمٹنے کے بعد ایک بار پھر انجماد میں ضم ہو جاتی ہے یہ سلسلہ ازلی اور ابدی ہے۔

کائنات کے بارے میں سائنس کا جدید ترین نظریہ بھی قریب قریب یہی ہے۔ اس نظریے کے مطابق کائنات کا آغاز ایک ایسے چھوٹے سے بے حد گنجان ذرّے سے ہوا جس میں ساری کائنات کا

---

[1] DUALISM

مواد یکجا تھا۔ یہ ذرہ جب پھٹا تو اس کے اجزا لاکھوں کہکشاؤں کی صورت فضا میں منتشر ہو گئے اور باہر کی طرف تیزی سے اڑنے لگے۔ یہ اجزا آج تک باہر کی طرف رواں ہیں جس کا یہ مطلب ہے کہ کائنات کی تخلیق کا عمل ابھی جاری ہے۔ لیکن سائنس سیدھی لکیر کو ایک واہمہ قرار دیتی ہے۔ جس سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ پھیلاؤ کی یہ کیفیت سدا قائم نہیں رہے گی بلکہ ایک معین عرصے کے بعد جب پہلے دھماکے کا اثر زائل ہوگا تو ابتدائی ذرّے کے اجزاء اپنے اصل کی طرف لوٹنے لگیں گے اور بالآخر سمٹ کر ابتدائی ذرّے میں یک جا ہو جائیں گے پھر جمود کا ایک طویل وقفہ آئے گا جس کے بعد تخلیق کا دوسرا دھماکہ ہوگا اور یہ سلسلہ ایک بار پھر شروع ہو جائے گا۔ گویا جس طرح انسانی دل لبسط اور قبض اور جمود کے پھیر میں گرفتار ہے بالکل اسی طرح ساری کائنات ایک دائرے کے عمل میں مبتلا ہے۔ سائنس کا دوسرا نظریہ یہ ہے کہ کائنات کسی ایک یا ایک سے زیادہ "تخلیقی دھماکوں" کا عمل نہیں بلکہ مادہ ہر لحظہ بڑے پُراسرار طریق سے تخلیق ہوتا اور اس خلا کو پُر کرتا رہتا ہے جو باہر کی طرف اُڑتی ہوئی کہکشاؤں سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن کچھ زیادہ عرصہ نہیں گذرا کہ انگلستان کے سائنس دان پروفیسر مارٹن رائل نے ریڈیو، دوربین سے تجربات کرنے کے بعد اوّل الذکر نظریے کو زیادہ قرین قیاس قرار دیا اور کہا کہ تجربات کے دوران میں یہ بات ایک بڑی حد تک ثابت ہو چکی ہے کہ جب ہم وقت کے اندر لاکھوں سالہائے نور کی مسافت طے کر کے جاتے ہیں تو ہمیں ستاروں کا درمیانی فاصلہ نسبتاً کم نظر آتا ہے جس کا یہ مطلب ہوا کہ کائنات ایک ابتدائی ذرے سے پیدا ہوئی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا سلسلہ ابھی جاری ہے۔

ابتدائی ذرّے کے پھٹنے اور اس کے اجزا کا کروڑوں ستاروں کی صورت پھیلتے چلے جانے کا عمل وقت کے آغاز اور اس کے پھیلاؤ کا عمل ہے۔ گویا وقت کی نمو دراصل کائنات کی نمو ہے۔ تخلیق اس کا امتیازی وصف ہے اور وقت جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے۔ کائنات، لاکھوں کروڑوں مظاہر کی صورت میں خلق ہوتی چلی جاتی ہے۔ دراصل وقت ایک مسلسل تخلیق اور نمو کے علاوہ اور کچھ نہیں اور جب ابتدائی ذرّے کے اجزا حرکت اور جہت سے ناآشنا ہو جائیں گے تو وقت مر جائے گا اور کائنات بجھ جائے گی تا آنکہ اس کی راکھ سے دوبارہ تخلیق کا شعلہ بلند ہوگا اور وقت ایک بار پھر وجود میں آ جائے گا۔ وقت یا زمان کے برعکس "مکان" اس تخلیق کا مظہر ہے جو وقت نے کی ہے اور جس میں حرکت اور جہت کا فقدان ہے۔ جب وقت رک جائے گا تو مکان جو گویا انسانی جسم کی طرح ہے، روح سے

ناآشنا ہو کر خود بخود عدم میں تحلیل ہو جائے گا۔ فنا ہو جانے کا یہ عمل وہی ہے جو ابتدائی ذرّے کا تحرک اور جہت سے منقطع ہو کر واپس پلٹنے کا عمل تھا۔

وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کی اس داستان نے انسانی سوسائٹی میں بھی خود کو دہرایا ہے ۔۔۔ وہ یوں کہ قدیم انسانی سوسائٹی وقت اور تاریخ سے بے نیاز صرف "حال" کے دائرے میں مقید ہے۔ اسے ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار نہیں۔ بنیادی طور پر قدیم انسانی سوسائٹی فطرت کے اس طریق کار کی علمبردار ہے جو دائرے کے عمل سے مشابہ ہے۔ بیج اپنی ہستی کو مٹا کر درخت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور درخت خود کو دوبارہ بیج میں منتقل کر دیتا ہے۔ اسی طرح سردی، بہار، گرمی اور خزاں کا دائرہ ازلی و ابدی ہے۔ چاند کی تگ و تاز بھی ایک دائرے کے تابع ہے۔ چاند ہولے ہولے مکمل ہوتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ گھٹنے لگتا ہے اور ایک رات ایسی بھی آتی ہے کہ اس کا وجود تک باقی نہیں رہتا۔ اس رات (یا رحم مادر) سے دوبارہ چاند جنم لیتا اور ایک بار پھر دائرے کے عمل سے گزرتا ہے۔ قدیم سوسائٹی کا انسان بھی اس دائرے میں اسیر ہے۔ اس کے لیے واقعہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب کوئی واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے تو وہ اسے دیوتاؤں کی طرف سے سزا یا جزا کا مترادف قرار دیتے ہوئے بعض رسوم سے اس کا سواگت کرتا ہے اور پھر اسے اپنے ذہن سے یوں خارج کر دیتا ہے جیسے یہ کبھی ظہور پذیر ہوا ہی نہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں قدیم انسان مستقبل اور ماضی میں رہنے کے بجائے "حال" کے جنگل کا باسی ہے۔ پھر چونکہ پودے اور جانور کی طرح وہ جنگل سے پوری طرح منسلک ہے۔ اس لیے اس کے ہاں چھونے اور سونگھنے کی حسیات بہت تیز ہیں۔ یوں بھی جنگل اس کی نظروں کے سامنے ایک دیوار سی کھڑی کر دیتا ہے اور وہ فقط قریب کی اشیاء ہی کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے۔ چنانچہ اس کی بصارت تیز نہیں اور اسی لیے اسے کشادگی، فاصلے اور آسمانی روشنی سے کچھ زیادہ سروکار نہیں۔

فی الواقعہ قدیم انسان حال کے اس لمحے میں رہتا ہے جس کا طرّۂ امتیاز قربت ہے فاصلہ نہیں، جسم ہے روح نہیں۔ لذت ہے مسرت نہیں اور وقت اس کیلیے بے معنی ہے کہ اس کی اپنی زندگی میں تحرک اور جہت کا فقدان ہے پھر اس ٹھہری اور رکی ہوئی دنیا میں ایک واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یکایک آدم کو بصارت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ علم کے درخت کے پھل کو چکھتا ہے اور اس کی نظروں کے سامنے فاصلے ابھر آتے ہیں۔ ثنویت معرضِ وجود میں آ جاتی ہے۔ وہ خود کو جنت کا ایک ضروری جزو سمجھنے کے

بجائے خود کو جنت سے ایک علیحدہ ہستی محسوس کرنے لگتا ہے اور یوں ایک داخلی تموّج اور خلفشار کے تحت جنت کو خیر باد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ انسانی سوسائٹی میں جنگل کو الوداع کہہ کر آوارگی اور خانہ بدوشی اختیار کرنے کا یہ عمل وقت کے آغاز کا عمل ہے اور اس سفر کے دوران میں ہر واقعہ ایک ایسا سنگِ میل ہے جو انسان کے تحرک ہی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان واقعات کے مسلسل اور مربوط عمل کا نام "تاریخ" ہے۔ یہ تاریخ مکان کے مترادف ہے اور جیسے جیسے انسان کے قدم آگے بڑھتے ہیں اس مکان کا جسم بھی بڑا ہوتا جاتا ہے؛ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ قدیم سوسائٹی میں وقت ایک دائرے میں مقید تھا اور چونکہ حرکت اور جہت سے ناآشنا تھا، اس لیے اس کی تگ و تاز بھی صفر کے برابر تھی۔ پھر اچانک الف لیلیٰ کے جن کی طرح یہ وقت طلسمی بوتل سے باہر نکل آیا اور ایک سیدھی لکیر پر آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا۔ لیکن چونکہ سائنس سیدھی لکیر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی اور لکیر میں اگر ذرا سا خم بھی ہو تو یہ زود یا بدیر اپنے نقطۂ آغاز پر ضرور آجاتی ہے۔ اس لیے اگر وقت بھی ایک بہت بڑے دائرے کی صورت اپنے وجود کو دوبارہ "عدم" میں ضم کر دے تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہ ہوگی۔

قدیم انسانی سوسائٹی زمان اور مکان کی اس ثنویت کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ ثنویت کے کچھ اور نمونوں کو بھی منظرِ عام پر لاتی ہے۔ مثلاً آوارگی اور ٹھہراؤ کی ثنویت جو خارجی سطح پر ابھرتی ہے اور ٹوٹم[1] اور ٹیبو[2] کی ثنویت جس کی نوعیت ذہنی اور نفسیاتی ہے۔ پہلے آوارگی اور ٹھہراؤ کی ثنویت کو لیجئے! انسان ایک اندرونی تموّج کے تحت جنگل کی نسبتاً خاموش تاریک اور لذت آگیں دنیا کو خیرباد کہہ کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ بظاہر اس کی متعدد وجوہ ہو سکتی ہیں۔ مثلاً موسمی تغیرات، آبادی کا دباؤ یا جنگل سے براہِ راست خوراک حاصل کرنے کے بجائے ریوڑ پالنے اور یوں خوراک حاصل کرنے کا رجحان وغیرہ۔ تاہم جنگل کو خیرباد کہنے کا عمل انسان کی ایک داخلی بے قراری کا نتیجہ ضرور ہے اور اس واقعہ کو آدم کے جنت سے نکال دیے جانے کے واقعہ کا مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ جنگل سے باہر آتے ہی انسان کو روشنی کے وجود کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اب دن کی روشنی اس کے لیے ایک بیش بہا نعمت ہے۔ وہ اس روشنی میں نہ صرف خوراک حاصل کرتا ہے بلکہ اپنا تحفظ بھی کر سکتا ہے۔ اس کے ہاں دن کی روشنی میں خود اعتمادی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور تحصیل مسرت کے امکانات

---

[1] TOTEM [2] TABOO

روشن ہو جاتے ہیں؛ چنانچہ وہ آفتاب کو زندگی کی سب سے بڑی حقیقت قرار دیتا ہے کہ آفتاب کی روشنی بغیر کسی امتیاز کے دشت وجبل، بحروبر اور انسان وحیوان تک پہنچتی ہے۔ آوارہ اور خانہ بدوش انسان کے لیے آفتاب روشنی کا منبع اور نیکی کا مظہر ہے۔ اس کے مقابلے میں رات اپنے ساتھ سرگوشیوں، بدعنوانیوں، حملے اور قتل کی واردات کو لاتی ہے۔ رات دکھوں مصیبتوں اور گناہوں کا مسکن ہے اور اسی لیے اسے رات سے نفرت ہے۔ دراصل خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت سب سے پہلے ابھرتی ہے اور اس کے ذہن کو بُری طرح متاثر کرتی ہے۔ جنگل میں فاصلے موجود نہیں تھے قریبی اشیاء بہت بڑی دکھائی دیتی تھیں۔ جسم کی موجودگی کا احساس شدید تھا اور انسان کا ذہنی اُفق بے حد محدود تھا لیکن جیسے ہی وہ جنگل کی اس 'جنت' سے باہر نکلا تو اسے 'روشنی' اور روشنی میں فاصلوں کا وجود ابھرتا ہوا نظر آیا۔ اس کی نظریں قریبی اشیاء کے بجائے دُور کی اشیاء کو ذہن کی گرفت میں لانے کے قابل ہو گئیں اور انسان لذت کے بجائے مسرت، جسم کے بجائے روح اور مادے کے بجائے کسی غیر مرئی ہستی کا طالب بن گیا۔ رُکا ہوا آدمی ہمیشہ مادہ پرست اور لذت پرست ہوتا ہے لیکن آوارہ منش آدمی کے ہاں پہلی بار "سوچ کا سورج" طلوع ہوتا ہے۔ سورج کی روشنی اشیاء کی کہنگی کو عریاں کرتی اور اسے تاریکی کے وجود کا ایک شدید احساس دلاتی ہے۔ پھر روشنی اور تاریکی کے عقب میں نیکی اور بدی کے تصورات در آتے ہیں اور انسان گویا ذہنی طور پہ متحرک ہو جاتا ہے مگر اس سفر کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ خانہ بدوش انسان روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی کی ثنویت سے آشنا تو ہوتا ہے لیکن اس سے اپنی سوسائٹی کو تہذیب کی دوڑ میں آگے بڑھانے سے قاصر رہتا ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ جس طرح زمان جب تک مکان کی بنیاد پر ایستادہ نہ ہو باقی نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح کوئی سوسائٹی جب تک زمین کے ساتھ وابستہ نہ ہو پھل پھول نہیں سکتی۔ آدم کو سزا یہ ملی کہ اسے جنت یعنی زمین سے دست بردار ہونے پر مجبور کر دیا گیا اور وہ ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا اور اگرچہ اس سفر کے دوران میں پہلی بار اس کی آنکھیں کھلیں اور وہ روشنی اور تاریکی کے وجود سے آشنا ہوا تاہم یہ شعور اس وقت تک بارآور نہ ہو سکتا تھا۔ جب تک وہ خود کو کسی قطعۂ زمین کے سپرد نہ کر دیتا؛ چنانچہ انسانی زندگی میں "جنت" کی واپسی کی صورت وہ تھی جب انسان نے خانہ بدوشی کی زندگی کو ترک کر کے زمین کے ساتھ

دوبارہ ایک رشتہ استوار کرلیا۔ لیکن اس بار یہ رشتہ پہلی زمین یعنی جنگل کے ساتھ نہیں تھا بلکہ اب اس نے پھیلی ہوئی زمین سے منسلک ہوکر زراعت کی داغ بیل ڈال دی۔ پس آدم کی جنت کو واپسی تو ہوئی لیکن یہ جنت پہلی جنت سے مختلف تھی گو بنیادی طور پر یہ دونوں جنتیں زمین ہی سے وابستہ تھیں۔ یہ نہیں کہ جنت سے نکلنے، آوارہ پھرنے اور دوبارہ جنت کو پا لینے کا یہ عمل صرف ایک بار ظہور پذیر ہوا۔ انسانی زندگی میں کھونے اور دوبارہ حاصل کرنے کا یہ عمل ازلی و ابدی ہے اور وہ ہمیشہ آوارگی کے ایک وقفے کے بعد دوبارہ جنت میں داخل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ٹائن بی[1] کا یہ نظریہ اس لیے قرین قیاس نہیں کہ جب ایک بار انسان زراعت سے وابستہ ہو جاتا ہے تو پھر بہت سی ایسی پیچیدہ تہذیبی قدروں کو اپنا لیتا ہے جو آسانی سے چھوڑی نہیں جا سکتیں۔ بے شک کئی بار ایسا ضرور ہوتا ہے کہ موسمی تغیرات زمین کو صحرا میں تبدیل کر دیتے ہیں یا آبادی بڑھ جاتی ہے اور انسان کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ کسی دوسرے سرسبز خطے کی تلاش میں ایک طویل سفر پر روانہ ہو جائے ـــــ لیکن یہ سب بعد کی کہانی ہے دیکھنا یہ ہے کہ آغازِ کار میں انسان نے پہلے زرعی نظام کی داغ بیل ڈالی اور بعد میں خانہ بدوشی اختیار کی یا وہ خانہ بدوشی کے ایک طویل دور کے بعد اچانک ایک روز تھک ہار کر رکا اور زمین کے ساتھ وابستہ ہو گیا؟ خود ٹائن بی[2] نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب افریشیا کے میدان موسمی تغیرات کے باعث ریگستانوں میں تبدیل ہونے لگے تو یہاں کے بسنے والوں نے یا تو خانہ بدوشی اختیار کی یا زراعت سے منسلک ہو گئے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ بقول ٹائن بی زراعت اور خانہ بدوشی کے رجحانات بیک وقت معرضِ وجود میں آئے۔ ایسا نہیں ہوا کہ زراعت کے بعد خانہ بدوشی کے رجحان نے جنم لیا ہو۔ ویسے خانہ بدوشی اور زراعت کا بیک وقت آغاز بھی قرینِ قیاس نہیں کیونکہ

ا؎ Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridged by Somervelle P.168)

۲؎ Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridged by Somervelle P.76)

خود ٹائن بی نے لکھا ہے کہ افریشیا کے میدان ریگستانوں میں تبدیل ہونے سے پہلے گھاس کے میدان تھے جن کو یقیناً "ریوڑ" پالنے کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہوگا اور خانہ بدوشی کے رجحان نے تقویت حاصل کر لی ہوگی۔ دراصل ٹائن بی کا یہ نظریہ ہابیل اور قابیل کے اس واقعہ سے متاثر ہے جس کے مطابق قابیل زراعت پیشہ اور ہابیل گڈریا تھا۔ حالانکہ یہ حقیقت ہے کہ آغازِ کار میں دونوں گڈریے تھے بعد ازاں قابیل نے تہذیب کی دوڑ میں ایک اہم قدم اٹھایا اور کھیتی باڑی کرنے لگا جب کہ ہابیل اپنے ابتدائی پیشے سے منسلک رہا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو قابیل کا ہابیل کو موت کے گھاٹ اتار دینا، اس بات کی علامت ہے کہ زرعی نظام کا کلچر ہمیشہ خانہ بدوش کے کلچر سے توانا ہوتا ہے اور اسے زود یا بدیر ختم کر دیتا ہے۔

اس ضمن میں ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ٹھہرا ہوا انسان پودے کی طرح زمین سے بُری طرح وابستہ ہو جاتا ہے اور پودے ہی کی طرح اپنے گرد خاندان، قبیلے، قوم اور وطن کا ایک جال سا بُن لیتا ہے۔ یہ "جال" اسے خارجی اثرات سے محفوظ رکھتا، سہارا دیتا اور دوسرے اجسام کی کثرت اور قربت کا احساس دلاتا ہے، چنانچہ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں سماجی قدروں کو بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ دوسری طرف خانہ بدوشی کی حالت میں سماجی نظام ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے یا کم از کم فرد کو یہ احساس دلانے سے قاصر رہتا ہے کہ وہ "محفوظ" ہے۔ خانہ بدوشی کا دور جہد للبقا کا دور ہے اور اس میں ہر فرد اپنی جزوی حیثیت کو ترک کر کے آزاد ہونے اور ایک "کُل" میں تبدیل ہونے کی کوشش کرتا ہے گویا اس کے ہاں انفرادیت کا رجحان ابھر آتا ہے۔ انفرادیت سے یہ مراد ہے کہ اب فرد کسی "کُل" کا حصہ نہیں رہا (جیسے بچہ ماں کے جسم کا ایک حصہ ہے) بلکہ خود کفیل ہو کر ایک منفرد "کُل" میں تبدیل ہو چکا ہے؛ چنانچہ خانہ بدوشی کے دور میں سماج کے "کُل" کے بجائے مقتدر شخصیتیں ابھر آتی ہیں اور خانہ بدوشوں کو صراطِ مستقیم پر چلانے لگتی ہیں۔ خانہ بدوشی کی حالت میں آسمان پر ایک سورج اور زمین پر ایک وقت میں، ایک رہبر کے وجود کا احساس ابھرتا ہے۔ آگے چل کر اسی احساس سے ایک خدا کے وجود کا احساس جنم لیتا ہے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ زمین سے وابستہ، رُکے ہوئے معاشرے میں سماج اور سماجی قدریں محیط اور راہم ہیں اور فرد سماج سے اس طور چمٹا ہوتا ہے۔ جیسے پیڑ جنگل سے یا بچہ اپنی ماں سے۔ دوسری طرف آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت میں فرد کی انفرادیت ابھر آتی ہے اور وہ گویا ماں کے جسم سے الگ ہو جاتا اور یوں جُزو کے بجائے ایک "کُل" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

آوارگی اور ٹھہراؤ کے یہ متضاد رجحانات معاشرے کے اس جزو میں بہت نمایاں ہیں جسے گھر کا نام دیا گیا ہے۔
ایک اوسط درجے کا گھر دو اہم قوتوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ عورت اور مرد! ان میں سے عورت ٹھہرے ہوئے معاشرے کی علامت ہے بلکہ اگر یہ کہیں کہ عورت قدیم سوسائٹی کی علمبردار ہے، تو شاید یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہوگی۔ فی الواقعہ عورت نہ صرف ایک کٹر مادہ پرست ہے بلکہ رجعت پسند بھی ہے اور وہ بڑی مشکل سے پرانی قدروں، رہن سہن کے آداب، ضوابط اور رسوم کو خیرباد کہتی ہے۔ عورت خود دھرتی ہے۔ وہ نہ صرف دھرتی کی طرح تخلیق کرتی ہے بلکہ اسے دھرتی کی ہر شے سے بے پناہ اُنس بھی ہے۔ ملکیت کا تصور بھی سب سے پہلے عورت کے ذہن میں پیدا ہوا ہوگا کیونکہ وہ اپنی ہر شے کو سینے سے چمٹائے رکھتی ہے۔
بعدازاں ان اشیاء میں شوہر اور بچے بھی شامل ہو جاتے ہیں اور عورت کی عزیز ترین خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی ذات کے دائرے میں ہر خوبصورت شے کو سمیٹ لے۔ عورت پودے کی طرح زمین سے وابستہ ہے اور اس کی جڑیں زمین کے اندر بہت دور تک اتر گئی ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نہیں چاہتی کہ اپنے گھر، جائیداد، اشیاء، رسوم اور آداب کو خیرباد کہہ کر نقل مکانی کر جائے۔ عورت کا طریق فطرت کا طریق ہے اور وہ زندگی اور موت کے ازلی و ابدی دائرے میں پھلتی پھولتی رہتی ہے! چنانچہ الفاظ، آداب، رسوم، قدریں وغیرہ عورت کی ذات سے وابستہ اور اسی کے دم سے زندہ ہیں۔ دوسری طرف مرد کے مزاج میں ایک فطری بے قراری ہے۔ وہ نہ صرف بھونرے کی طرح ایک پھول سے دوسرے پھول تک اڑتے چلے جانے کی آرزو میں سرشار ہے بلکہ عورت کے "زندان" یا "جنت" سے باہر نکلنے اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو جانے کی خواہش بھی کرتا ہے۔ عورت مجسم جذبہ ہے، مرد مجسم تخیل ہے۔ جذبے میں گرانباری، وزن، لپٹنے اور ٹھہرنے کی صفات موجود ہیں جب کہ تخیل سُبک روی، لطافت، آزادی اور آوارہ خرامی کی صفات کا مظہر ہے۔ مرد ذہنی طور پر خانہ بدوش ہے جب کہ عورت ذہنی طور پر دھرتی پوجا کی طرف مائل ہے۔ مرد وہ ابراہیم ہے جو اپنی عزیز ترین شے کو بھی حق کے راستے میں قربان کر دیتا ہے۔ عورت وہ زلیخا ہے جو قدم قدم پر یوسف کے دامن کو پکڑتی ہے بقول شپنگلر[1] مرد اپنی فطری بے قراری، خلفشار اور آگے بڑھنے کی خواہش کے زیراثر "تاریخ" کو جنم دیتا ہے جب کہ عورت خود تاریخ ہے۔ دوسرے لفظوں میں مرد زمان کا علمبردار ہے اور عورت مکان

---

[1] Spengler - Decline of the West P.327

کے لیے ایک علامت ! عورت کے ہاں معاشرے کی ساری تاریخ یک جا ہو جاتی ہے۔ وہ مینگ کا اجتماعی لاشعور ہے جس میں معاشرے کے سارے آداب، رسوم اور واقعات جمع ہو جاتے اور پھر نئی پود کو منتقل ہو جاتے ہیں۔

قدیم انسانی سوسائٹی میں ثنویت کا دوسرا پہلو وہ ہے جو ٹوٹم اور ٹیبو کے رجحانات سے متعلق ہے۔ ٹوٹم سے مراد قبیلے کا وہ مشترکہ "جدِ امجد" ہے جو قبیلے کے افراد کا مددگار اور قبیلے کے دشمنوں کا دشمن ہے۔ بالعموم ٹوٹم کوئی درخت یا جانور ہوتا ہے اور قبیلے کے تمام افراد اس ٹوٹم سے بُری طرح وابستہ ہوتے ہیں۔ ٹوٹم کا رشتہ دراصل خون کا رشتہ نہیں بلکہ بیشتر اوقات ایک ہی ٹوٹم سے بہت سے ایسے قبائل یا افراد وابستہ ہوتے ہیں جن کا آپس میں کوئی خون کا رشتہ نہیں ہوتا۔ تاہم ٹوٹم سے ان کا جذباتی تعلق اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ ان تمام افراد یا قبیلوں کا آپس میں رشتہ خون کا رشتہ قرار پاتا ہے کوئی خاص ٹوٹم کس طرح قبیلے کا جدِ امجد قرار پاتا ہے، اس کے بارے میں تحقیقات ابھی تک تشنہ ہیں تاہم ٹوٹم سے وابستگی خون کے ذریعے آئندہ نسلوں کو منتقل ہو جاتی اور ایک طبعی رجحان کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ دوسری طرف ٹیبو سے مراد "اجتناب" ہے، یہ اجتناب کسی مقدس شے سے بھی ہو سکتا ہے اور غلیظ خطرناک چیزوں سے بھی۔ قدیم سوسائٹی کا مقدس پادری جو پُراسرار قوتوں کا مالک ہے، سوسائٹی کے افراد کے لیے ٹیبو ہے یا قبیلے کا ٹوٹم جسے مارنا یا نقصان پہنچانا ٹیبو کے زمرے میں آتا ہے۔ اسی طرح مرد کے لیے اپنے ٹوٹم کی کسی عورت کے ساتھ جنسی رشتہ کرنا "ٹیبو" ہے۔ جنگ، گھریلو زندگی، موت اور پیدائش کی بعض صورتیں بھی "ٹیبو" کے تحت شمار ہوتی ہیں۔

ٹوٹم کا براہِ راست تعلق جسم اور خون کے ساتھ ہے اور اس میں انسانی شعور کو بہت کم دخل حاصل ہے۔ ٹوٹم ذہن کی پیداوار نہیں بلکہ ایک داخلی اور نفسیاتی ضرورت کی پیداوار ہے۔ ٹوٹم فرد یا قبیلے کو کسی خاص قطعۂ زمین سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اس طور کہ فرد یا قبیلہ اس ٹوٹم کے وسیلے سے اپنی جڑیں اس قطعۂ زمین میں اتار دیتا اور ٹوٹم ہی کی طرح اس زمین کا جزوِ بدن بن جاتا ہے۔ ٹوٹم کے آغاز کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں کہ اس کا آغاز خارجی زندگی کے بجائے داخلی زندگی سے متعلق ہے۔ البتہ یہ کہنا شاید ممکن ہو کہ ٹوٹم کا آغاز انسانی زندگی کے اس دور کی یادگار ہے جو مزاجاً نباتاتی تھا اور جس میں انسان پودے کی طرح زمین کے ساتھ چمٹا ہوا تھا۔ بعد ازاں جب اس کے ہاں نباتاتی عنصرِ حیات

کے بجائے حیوانی عنصر حیات قوی ہوا اور ٹھہراؤ کے بجائے حسیات کی برانگیختگی نمودار ہوئی تو گویا اس کے ہاں ٹیبو کے رجحان نے جنم لیا اور اس کے ذہن اور شعور میں اچھی اور بری، خطرناک اور بے ضرر اشیاء میں تمیز کرنے کی قوت پیدا ہو گئی۔ یہ چیز طویل تجربات کا نتیجہ بھی تھی اور اس لیے اس کا تعلق طبعی رجحان کے بجائے ذہن اور شعور سے زیادہ تھا جس شے سے فرد کو نقصان پہنچنے کا احتمال تھا یا جس شے کو فرد سے نقصان پہنچ سکتا تھا محض اس لیے ٹیبو قرار دی گئی تاکہ اس شے یا فرد کا تحفظ ہو سکے پھر بعض خطرات ایسے تھے جن کا احساس اسے فطرت کی طرف سے ودیعت ہوا اور انسان نے ان خطرات سے محفوظ رہنے کی پوری کوشش کی مثلاً نسل کی قوت اور پائیداری کے لیے یہ ضروری ہے کہ قریبی رشتہ دار آپس کے جنسی ملاپ سے اجتناب کریں۔ فطرت اس سلسلے میں ہمیشہ نئے روابط پر زور دیتی ہے اور چونکہ قریبی رشتہ داروں میں جنسی ملاپ کے امکانات بہت زیادہ ہیں۔ اس لیے انسان کے "اندر" اس خطرے کا ایک شدید احساس پیدا کر دیتی ہے۔ یہ احساس اس "ٹیبو" کو جنم دیتا ہے جو قدیم انسانی قبائل میں بہت عام ہے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ ٹیبو، قوانین اور اخلاقی ضوابط کی ابتدائی صورت ہے جو انسان کو اچھے اور برے کے درمیان تمیز کرنا سکھاتی ہے۔ ٹوٹم ایک طبعی رجحان ہے جس پر فرد کو کوئی اختیار نہیں، جو اس کے خون میں رچا بسا ہوا ہے لیکن ٹیبو ایک حد تک شعوری کاوش ہے جو اسے بہتر اور خوب تر زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے؛ چنانچہ وہ تمام اشیاء اور اقدامات جو زندگی کی بقا کے لیے ضروری ہیں اور جو طبعی رجحانات سے متعلق ہیں، زندگی کے ٹوٹم پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں جب کہ وہ تمام اشیاء یا اقدامات جو زندگی میں رعنائی اور نکھار پیدا کرتے ہیں۔ جیسے مثلاً ظروف کو خوبصورت بنانے کی سعی ہتھیاروں کو خوشنما بنانے کی کاوش وغیرہ۔ زندگی کے ٹیبو پہلو کے آئینہ دار ہیں۔ ٹوٹم "مکان" کی طرح ہے کہ اس کا تعلق خون اور زمین اور پودے کے ساتھ بہت قوی ہے جب کہ ٹیبو "زمان" کی طرح ہے کہ اس کا تعلق ذہن، اور سفر اور حیوان کے ساتھ مضبوطی سے قائم ہے۔

ثنویت کا یہی تصور انسانی جسم کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔ جس طرح روشنی کے مقابلے میں تاریکی اور نیکی کے مقابلے میں برائی کا تصور ابھرا تھا بالکل اسی طرح قدیم انسان نے اپنے جسم کو روح اور اس کی پرچھائیں کا مسکن قرار دیا۔ انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کا وجود ہمیشہ

سے تسلیم کیا گیا ہے؛ چنانچہ اہلِ عرب نے ان میں سے ایک عنصر کو روح کا نام دیا ہے جس کے لغوی معنی "ہوا" کے ہیں اور دوسرے کو جسم کا۔ ان میں سے جسم زمین سے وابستہ ہے جب کہ "روح" ارضی عناصر سے ماورا روشنی اور حقیقت کا پرتو ہے۔ سنسکرت میں روح کے لیے "آتما" اور جسم کے لیے "شریر" کا لفظ مستعمل[1] ہے؛ تاہم دراصل انسانی جسم میں ان دو متضاد اور مختلف عناصر کے وجود کا احساس قدیم انسانی سوسائٹی ہی میں پہلے پہل ابھرا تھا۔ فرائڈ[2] نے لکھا ہے کہ نسلِ انسانی نے تاحال تین مکاتبِ فکر کو جنم دیا ہے۔ دیومالائی، مذہبی اور سائنسی! ان میں سے دیومالائی طریق ایک طویل مدت تک انسانی افکار کی آماجگاہ بنا رہا۔ ٹائلر، سپنسر اور فریزر وغیرہ نے پچھلے ایک سو برس میں اس طریقِ فکر کا ایک نہایت خوبصورت تجزیہ پیش کیا ہے۔ یہ دیومالائی مدرسۂ فکر کسی ایک منظر کی وضاحت تک محدود نہیں بلکہ ساری کائنات کو ایک مربوط اور منضبط "اکائی" کے طور پر پیش کرتا ہے اور جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان اشیاء کو بھی "روح" عطا کر دیتا ہے۔ آج بھی ایک بچہ (جو حیاتیاتی طور پر قدیم انسان کا ہم عصر ہے) پرندوں، پھولوں اور کھلونوں وغیرہ کو اپنا رفیق اور ساتھی سمجھتا اور ان سے ہم کلام ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ ٹائلر کا خیال ہے کہ یہ مدرسۂ فکر دو اہم سوالات کے پیشِ نظر وجود میں آیا۔ پہلا سوال یہ تھا کہ زندہ اور مردہ میں کیا فرق ہے؟ دوسرا سوال یہ تھا کہ خواب میں جو صورتیں نظر آتی ہیں۔ ان کی نوعیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ قدیم انسان نے ان سوالات کا جواب تلاش کرتے ہوئے یہ مفروضہ قائم کیا ہوگا کہ ہر شخص کو دو چیزیں حاصل ہیں۔ ایک زندگی اور دوسری زندگی کی پرچھائیں! جب زندگی رخصت ہو جاتی ہے تو انسان مر جاتا ہے اور پرچھائیں وہ ہے جو دوسروں کو فاصلے سے نظر آتی ہے۔ یہیں سے آسیب یا "بدروح" کا تصور ابھرا۔ آسیب جو جسم یا شے میں حلول کر جاتا ہے! پھر جادو کا تصور معرضِ وجود میں آیا جو نہ صرف بدروح کو ختم کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ جو فرد کو اس کے دشمنوں سے محفوظ رکھنے کا بھی ایک حربہ تھا۔

---

[1] یونانیوں کے ہاں Psyche اور Pneuma کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔

[2] Freud - Totem & Taboo

مثال کے طور پر فریزر نے مصریوں کے سورج دیوتا را کے بارے میں لکھا ہے کہ جب سورج غروب ہوتا تھا تو لوگ خیال کرتے تھے کہ اسے اپی پی یعنی جنات کے سردار نے اپنے چیلوں کی مدد سے زیر کر لیا ہے۔ سورج ان جنات سے رات بھر بر سرِ پیکار رہتا تھا اور صبح کے وقت ان سے نجات حاصل کرتا تھا۔ اس وقت سورج کو تقویت دینے کے لیے مندر میں جادو کی ایک رسم ادا کی جاتی تھی یعنی اپی پی[1] کی پتلی بنا کر جلائی جاتی تھی اور یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یوں اپی پی ختم ہو جائے گا۔ بہر حال انسانی ذات میں روح اور جسم، آقا اور شریر کا بیک وقت وجود قدیم انسانی سوسائٹی کی پیداوار ہے اور ثنویت کے ایک اہم روپ کو سامنے لاتا ہے۔

ٹوٹم قدیم انسان کی اس کے ماضی سے شدید وابستگی کا مظہر ہے لیکن جب اس سوسائٹی میں تحرک کا آغاز ہوتا ہے تو اس کے ابتدائی نقوش ٹیبو کی شکل میں ابھر آتے ہیں۔ کسی بیل کی طرح درخت سے ہمکنار ہو جانے کی سعی ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے لیکن جانور کی طرح خطرے سے خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرنے کا عمل ٹیبو کے زمرے میں آتا ہے۔ گویا ٹیبو کا بنیادی وصف تحرک ہے اور اسی لیے تہذیب کے ارتقا میں ٹیبو کو ایک سنگِ میل قرار دیا جا سکتا ہے۔ فی الواقعہ ٹیبو ہی انسان کی آزادہ روی کا ابتدائی رجحان ہے اور اسی کے طفیل انسان زمین سے کنارہ کش ہو کر ذہنی اور جسمانی تحرک کا علمبردار بن جاتا ہے۔ ٹائن بی نے انسان کے قدیم اور عالمگیر رجحانِ نقل[2] کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ رجحان ایک بڑی حد تک میکانکی ہوتا ہے اور قدیم انسان نے ماضی پرستی (جس کا مظہر ٹوٹم ہے) کے سلسلے میں اس کا اظہار کیا ہے لیکن جب سوسائٹی متحرک ہو جاتی ہے تو یہی رجحانِ نقل ماضی کے بجائے ان خلاق شخصیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو ایک نئے دور کی علمبردار ہوتی ہیں اور یوں گویا تاریخ کے سفر کا آغاز ہو جاتا ہے۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں فرد کی انفرادیت ابھرنے نہیں پاتی۔ حتیٰ کہ اس سوسائٹی کے سرغنے پر اتنی رسوم مسلط ہوتی ہیں کہ وہ محض ایک کٹھ پتلی بن کر رہ جاتا ہے۔ ایسی سوسائٹی میں کردار کے بجائے ٹائپ ابھرتے ہیں جن کی حیثیت سوسائٹی کی مشین میں ایک پرزے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ اس سوسائٹی میں ماضی اور مستقبل کا وجود عنقا ہوتا ہے کہ یہ صرف حال کے لمحے میں رہتی ہے؛ چنانچہ یہاں فرد انفرادی طور پر نہیں بلکہ انبوہ کا جزو بن کر لطف اندوز ہوتا ہے۔ مثلاً قبائلی رقص

---

[1] Appepi

[2] Mimesis

سرود کی محفلوں میں جہاں ناظر اور منظور، تماشائی اور تماشا میں حدِ فاصل قائم کرنا بہت مشکل ہے عوامی رقص جیسے لڈی، بھنگڑا، خٹک ناچ وغیرہ سوسائٹی کے اسی دور کی یادگار ہیں. فی الواقعہ قدیم سوسائٹی سماجی یا ذہنی مدّوجزر کا نمونہ پیش نہیں کرتی بلکہ شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم سے مملو اور فطرت کے ازلی و ابدی دائرے میں مقید رہتی ہے پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ دفعتاً اس سوسائٹی میں ہلچل سی پیدا ہو جاتی ہے. اس ہلچل کے علمبردار وہ "دیدہ ور" ہوتے ہیں جو اس سوسائٹی میں اچانک نمودار ہوتے اور اس کی زنگ آلود اقدار سے متصادم ہو جاتے ہیں. فرد اور سوسائٹی کا یہ تصادم اسی ثنویت کی ایک صورت ہے جس کا روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی اور ٹوٹم اور ٹیبو کے سلسلے میں ذکر ہوا ہے.

لیکن اس سے قبل کی اس آویزش کا تجزیہ کیا جائے یہ ضروری ہے کہ سوسائٹی کی حدود کو متعیّن کر لیا جائے. سوسائٹی محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں کہ اس کے لیے بہترین لفظ "انبوہ" ہے. سوسائٹی تو افراد کے ربطِ باہم کا نام ہے. ہر فرد کا ایک دائرہ عمل ہے جو دوسرے افراد کے دائرہ ہائے عمل سے مربوط یا متصادم ہے. وہ فرضی زمین جس میں یہ دائرے مربوط یا متصادم ہوتے ہیں، سوسائٹی کہلاتی ہے؛ چنانچہ سوسائٹی کی بیشتر اقدار افراد کے ربطِ باہم یا تصادم ہی سے متعلق ہیں اور ان کا مقصد انتشار کے بجائے مفاہمت کی فضا پیدا کرنا ہے. سوسائٹی اس بات کی متمنّی ہوتی ہے کہ تمام افراد اس کی صدیوں سے روندی ہوئی شاہراہ پر بڑھتے چلے جائیں اور اپنے لیے کوئی نیا راستہ تراشنے کی کوشش نہ کریں. جب کوئی شخص سوسائٹی کی اس شاہراہ کو ترک کرتا ہے، تو سوسائٹی اس کے عمل کو خندۂ استہزا میں اڑا دیتی ہے اور زیادہ سنگین اعمال کی صورت میں اسے عارضی طور پر خود سے الگ کر دیتی ہے. لیکن ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سوسائٹی ایک میکانکی عمل میں مبتلا ہو کر رو بہ زوال ہو جائے اگر خلّاق اذہان اس سے متصادم ہو کر نئی اقدار کی پیدائش کا موجب نہ بنیں؛ چنانچہ ساری تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی ازلی و ابدی کشمکش ہی کی ایک داستان ہے.

ہر فرد سوسائٹی کا ایک جزو ہے اور اس کی اپنی بقا کا یہ تقاضا ہے کہ وہ سوسائٹی کی بقاء کے لیے کوشاں رہے لیکن ہر فرد کی ذات کے دو پہلو ہوتے ہیں. ایک وہ جو سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگ رہتا ہے اور فرد کو ایک مثالی نمونے کی صورت سوسائٹی سے وابستہ رکھتا ہے، دوسرا وہ جو سوسائٹی کی اقدار سے بغاوت کرتا

Type ؎

اور فرد کو ایک کردار کے روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ سوسائٹی کے بیشتر افراد کا مقدم الذکر پر زیادہ توانا ہوتا ہے اور وہ ہزارہا برس تک سوسائٹی کی مروجہ اقدار کے زیرِ سایہ لبسر اوقات کرتے چلے جاتے ہیں۔ قدیم انسانی سوسائٹی میں عام طریقِ کار یہی ہے لیکن متحرک سوسائٹی میں ایسے افراد نمودار ہو جاتے ہیں جو خوب سے خوب تر کی تلاش میں سوسائٹی سے متصادم ہوتے اور سوسائٹی کے رجحانِ نقل کو بروئے کار لا کر اسے ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتے ہیں۔

سوسائٹی سے فرد کا یہ تصادم بجائے خود ثنویت کا مظہر ہے۔ ذہنی طور پر متحرک فرد جب سوسائٹی کی مروجہ اقدار اور ماحول کی میکانکی صورت سے بدظن ہوتا ہے تو اپنی ذات کے دائرے میں سمٹ جاتا اور وہاں سے ایک بلند تر زاویۂ نگاہ لے کر برآمد ہوتا ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے قدیم زرعی نظام میں گندم کے بیج کو زمین کے نیچے دبا دیا جاتا تھا۔ جہاں سے وہ دوبارہ نمودار ہوتا تھا اور قدیم سوسائٹی بیج کے اس ازلی و ابدی دائرے میں مقید رہتی تھی۔ مستقل واپسی کا یہ تصور قدیم سوسائٹی میں بہت توانا تھا؛ چنانچہ قدیم تہذیبوں میں مقدس پہاڑ، مندر یا مقدس شہر ساری کائنات کا مرکز قرار دیا گیا تھا اور یہ عقیدہ بہت عام تھا کہ کائنات کی تخلیق اسی مقدس مقام پر ہوئی تھی فی الواقعہ یہ مقدس مقام رحمِ مادر کے لیے ایک علامت تھا اور اس مقام کو جانے والی تمام شاہراہیں خطرات اور مصائب سے پُر تھیں بلکہ جس قدر کوئی شاہراہ زیادہ پُرخطر ہوتی تھی، اس سے وابستہ "مقدس مقام" اتنا ہی زیادہ مقدس قرار پاتا تھا۔ امرناتھ یا کوہِ سینا کی چوٹی تک پہنچنے کا راستہ یا ایک عام مندر تک لے جانے والی طویل سیڑھیاں، یہ تمام چیزیں ان خطرات، مصائب اور حوادث کا احساس دلاتی ہیں جو یاتری کے راستے میں ابھرتے ہیں۔
بعد ازاں عرفانِ ذات کے لیے بھگتی کا طریق، یوگ کی درزشیں یا عبادت کی جو رسوم رائج ہوئیں وہ بھی دراصل پُرخطر شاہراہوں ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔ فرد انکشافِ ذات کے لیے مختلف قسم کے خطرات اور مصائب سے دوچار ہو کر اس "مقدس مقام" تک پہنچ جاتا تھا جو دراصل ایک بے پایاں خاموشی کی آماج گاہ تھا اور جہاں وہ "تخلیق" کی آتشِ سیال میں نہا کر کندن ہو جاتا تھا فرد کا اپنی ذات میں ڈوبنا بالکل اس بیج کی طرح ہے جو زمین کے اندر چلا جاتا ہے یا اس چاند کی مانند ہے جو اماوس کی کالی رات میں غرق ہو جاتا ہے۔ انسانی دل کی دھڑکن میں "انجماد" کا لمحہ جو حرکت سے ناآشنا ہوتا ہے اسی

بے پایاں خوشی کے مماثل ہے اور جس طرح اس باموجوجے سے دوبارہ تخلیق کی ایک ہیک اور ہلال کا ایک گنگن نمودار ہوتا ہے بالکل اسی طرح فرد ذات کی گپھا سے ایک نیا روحانی پر تو لے کر برآمد ہوتا اور سوسائٹی کو ایک بلند تر سنگھاسن سے مخاطب کرتا ہے۔

عام زندگی میں فرد بالائی یا خارجی سطح پر بسر اوقات کرتا ہے اور عادات و رسوم کے تابع رہتا ہے لیکن کسی عزیز کی موت، خطرے کی موجودگی یا شدید علالت کے دوران میں وہ یک لخت اس سطح سے نیچے چلا جاتا اور ذات کی اس بے پایاں خوشی سے آشنا ہو جاتا ہے جو کائنات کا منبع اعظم ہے۔ پھر جب وہ اس "گنگا اشنان" سے فارغ ہو کر دوبارہ سطح پر آتا ہے تو اس کے ہاں ایک ایسی ذہنی اور روحانی پاکیزگی اُبھر آتی ہے جس سے وہ پہلے قطعی" ناآشنا تھا۔ گنگا اشنان یا سفرِ شب کی یہ علامت بہت قدیم ہے اس کا اولین پرتو قدیم سوسائٹی کی رسوم میں ملتا ہے مثلاً قدیم سوسائٹی میں شادی سے ذرا قبل ہر فرد کو جسمانی اذیت کے مراحل سے گزارا جاتا تھا آج کی سوسائٹی میں دولہا سے ہلکی ہلکی چھیڑ چھاڑ انہی رسوم کی یادگار ہے) مذاہب میں 'یاترا' کی علامت مختلف صورتوں میں ملتی ہے۔ مثلاً حضرت یوسفؑ کا کنوئیں میں قید ہونا، حضرت نوحؑ کا طوفانِ نوح سے گزرنا، حضرت یونسؑ کا شکمِ ماہی میں چلے جانا۔ رام کا بن باس، مہاتما بدھ کا ایک طویل تپسیا اور اذیت کوشی کا دور، حضرت عیسیٰؑ کی ریگستان کو مراجعت، حضرت موسیٰ کا کوہِ سینا اور حضرت رسولِ اکرمؐ کا غارِ حرا میں جانا —— یہ تمام علامتیں خلاق شخصیتوں کے اس "سفر" کی نشان دہی کرتی ہیں جو انہیں ذاتِ واحد میں عارضی طور پر ضم کر دیتا ہے۔ روحِ کل سے مس ہوتے ہی یہ افراد روحانی بلندیوں کو چھوتے اور پھر واپس اس دنیا میں آ جاتے ہیں جہاں سے انہوں نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا۔ اس "مستقل واپسی" کے سلسلے میں ابن خلدون[1] نے لکھا ہے۔

> "انسانی روح کی یہ ایک فطری خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسے لمحے کے لیے جو پلک جھپکنے میں گزر جاتا ہے۔ انسانی فطرت سے دست کش ہو کر ملکوتی فطرت کا لباس زیب تن کرے۔ اس کے بعد انسانی

---

[1] ابن خلدون —— مقدمات۔

روح دوبارہ انسانی لباس پہن لیتی ہے اور اس پیغام کو تمام انسانوں تک
پہنچانے کی سعی کرتی ہے جو اسے ملائک کی سرزمین میں عطا ہوا تھا۔"

چنانچہ فرد سوسائٹی کی میکانکی اقدار اور رسوم و آداب کی زوال پذیر صورتوں سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی غواصی کرتا ہے اور وہاں سے نہ صرف تازہ دم بلکہ روحانی طور پر ایک نئی شخصیت میں ڈھل کر واپس آتا اور اپنی سوسائٹی سے دوبارہ مخاطب ہوتا ہے۔ آغازِ کار میں سوسائٹی اس فرد کا مقابلہ کرتی ہے اور اس کے افکار کو ماننے سے انکار کر دیتی ہے لیکن کچھ ہی عرصے کے بعد اسے اس روحانی طور پر بلند انسان کے افکار کو تسلیم کرنا پڑتا ہے اور یوں یہ سوسائٹی خود بھی ایک پست سطح سے ایک بلند تر سطح پر اٹھ آتی ہے گویا یہ خلاق شخصیت اپنی صورت کے مطابق سوسائٹی کی از سر نو تشکیل کرتی ہے تشکیل کرنے کا یہ عمل بجائے خود" تخلیق کی ایک صورت ہے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ مائل بہ ارتقاء سوسائٹی وہ ہے جس میں ذہنی اور روحانی طور پر متحرک افراد موجود ہوتے ہیں۔ افراد جو سوسائٹی کو اٹھا کر بلند سے بلند تر سطحوں پر فائز کرتے رہتے ہیں۔ دوسری طرف مردہ سوسائٹی ایسے افراد پر مشتمل ہوتی ہے جن کی حیثیت ایک مثالی نمونے سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ایسی سوسائٹی کا ارتقاء رک جاتا ہے۔ متحرک افراد خود" وقت" ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں حرکت۔ جہت اور آگے بڑھے چلے جانے کی خصوصیات موجود ہوتی ہیں اور وہ اپنے ساتھ سوسائٹی کو بھی بہالے جاتے ہیں۔

غواصی کا یہ عمل محض انبیاء، اولیاء اور صوفیا تک محدود نہیں بلکہ فن کی دنیا میں بھی بے حد نمایاں ہے کیونکہ فن کار جب تخلیقی عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو فی الواقعہ اپنی ذات میں ڈوب جاتا ہے جو مقدس مندر کی طرح تخلیق کا منبع ہے۔ پھر جب وہ اس یاترا سے واپس آتا ہے تو فن کے موتیوں سے اس کا دامن پُر ہوتا ہے اور وہ ان موتیوں کو سوسائٹی کے سامنے الٹ دیتا ہے۔ غواصی کا عمل فنکار کو ایک انوکھی روشنی عطا کرتا ہے اور اس روشنی میں اسے حقیقت ایک ایسے نئے روپ میں نظر آتی ہے کہ وہ حیرت زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ افلاطون کے غار سے باہر نکل کر "حقیقت" کا مشاہدہ کرنے والے فرد کا بھی یہی ہوتا ہے کہ اس کی آنکھیں جو تاریکی سے مانوس تھیں، اس انوکھی روشنی کے سامنے خیرہ ہو جاتی ہیں۔ کروچے نے انکشاف و عرفان کے اس لمحے کو اظہار[1] کا نام دیا ہے۔ یعنی جب

---

[1] Expression

فنکار کے دل کو ایک نئے پرتو کا احساس ہوتا ہے اور وہ حیران سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ پھر اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے اس انوکھے تجربے میں دوسروں کو بھی شریک کرے اور وہ مجبوراً اپنے اس تجربے کے ابلاغ کی سعی کرتا ہے۔ یہ سارا عمل اولیا اور انبیاء کے طریق کار کے مماثل ہے کہ یہ لوگ بھی انکشاف و عرفان کے لمحے میں حیرت زدہ ہو جاتے ہیں اور پھر اپنے اس روحانی تجربے کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے واپس اس دنیا میں آکر سوسائٹی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ انبیاء اور اولیا کی طرح فن کار بھی سوسائٹی کو نئی رفعتیں عطا کرتا ہے۔ وہ لوگ جو سوسائٹی کی سطح پر اتر کر فن کی تخلیق کرتے ہیں درحقیقت فنکار نہیں ہیں ایک سچا فن کار سوسائٹی کی سطح پر نہیں اترتا بلکہ سوسائٹی کو اوپر اٹھا کر اپنی سطح پر لے آتا ہے۔ عوام اور انبوہ کی طلب کو ملحوظ رکھ کر عوامی سطح کا فن تخلیق کرنے والوں کے لیے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔

ادب میں فرد اور سوسائٹی کی آویزش دو واضح صورتیں اختیار کرتی ہے ایک وہ صورت جو فنکار کے عمل غواصی کی مرہونِ منت ہے اور جس کی تشکیل و ترتیب میں فن کار کی طباعی، فنکارانہ جست اور مروجہ ادبی سانچوں سے آزاد ہونے کی کوشش نمایاں حصہ لیتی ہے۔ دوسری وہ صورت ہے جو مروجہ ادبی قدروں سے ہم آہنگ ہو کر وجود میں آتی ہے۔ پہلی کا طرۂ امتیاز فن کار کی بغاوت اور طباعی ہے۔ جو سوسائٹی میں فرد کی بغاوت کے مماثل ہے۔ دوسری کا طرۂ امتیاز ادبی اقدار اور سانچوں کی قبولیت اور عالمگیری ہے اور یہ گویا فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کی فتح کے مماثل ہے۔ ادب میں پہلی صورت کو رومانی اور دوسری کو کلاسیکی تحریک کا نام دیا گیا ہے اور کسی زبان کے ادب کی کہانی دراصل ان دونوں تحریکوں کے تصادم اور آویزش ہی کی کہانی ہے بعینہٖ جیسے تاریخ تہذیب فرد اور سوسائٹی کی کشمکش کی ایک داستان ہے۔

رومانی تحریک کا فنکار انبوہ میں رہتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ گویا اس کی روح اجو ایک آئیڈیل کی تلاش میں ہے) مروجہ قدروں سے مطمئن نہیں ہوتی اور یوں اس کے اور سوسائٹی کے درمیان ایک خلیج سی پیدا کر دیتی ہے۔ ایسا فن کار سوسائٹی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلاتا بلکہ روح کی تسکین کے لیے اپنی ذات میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ فنکار جب ذات کی گہرائیوں میں اترتا ہے تو

سوسائٹی اور ادب کے مروّجہ سانچوں سے کنارہ کش ہو کر اپنے لیے ایک ایسا جہانِ تازہ تخلیق کر لیتا ہے، جس میں ہر شئے خواب اور پرچھائیں کی سی لطافت کی حامل ہوتی ہے۔ بحیثیت مجموعی رومانی نقطۂ نظر کا فن کار سماج کے بجائے اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ دوسری طرف کلاسیکی تحریک کا علمبردار ضبط، رکھ رکھاؤ، مروّجہ ادبی قدروں کے تحفظ اور سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو سامنے رکھ کر ادب تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے بجائے سوسائٹی کا عکاس ہے۔ اس کے ہاں ایک بڑی حد تک احتساب اور صاف گوئی کا رجحان موجود ہوتا ہے اور اسی لیے اس کے فن میں اُس لطافت لچک اور آزادی کا فقدان ہوتا ہے جو رومانی تحریک کے فن کار کو حاصل ہوتی ہے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے[1] کہ رومانیت بیج کی طرح ہے جس میں درخت کی ساری قوتِ نمو جمع ہے لیکن کلاسیکیت اس چھلکے کی طرح ہے جو اس بیج کو اپنے آغوش میں لیے ہوتا ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ رومانی تحریک اس فوج کی طرح ہے جو ایک تند جذبے کے زیرِ اثر کسی ملک کو روندتی ہوئی اور اپنے اس عمل میں نئے راستے اور نئی شاہراہیں بناتی ہوئی بڑھتی چلی جاتی ہے اور کلاسیکی تحریک منتظمین کے اس گروہ کے مانند ہے جو مفتوحہ علاقے میں امن و امان بحال کرتا ہے۔ تراش خراش اور قطع و برید سے انتشار کو ختم کرتا اور فتح کے ثمر سے اہلِ وطن کو بہرہ ور ہونے کے مواقع بہم پہنچاتا ہے۔ گویا رومانی تحریک جذبے کی یورش اور فن کار کی تخلیقی قوتوں کا بے محابا اظہار ہے۔ جب کہ کلاسیکی تحریک حقیقت پسندی، ضبط و امتناع اور رکھ رکھاؤ کی ایک کاوش ہے۔ مقدم الذکر کا علمبردار "فن کار" ہے۔ مؤخر الذکر سوسائٹی اور اس کی اقدار کے لیے ایک علامت ہے۔ فنکار اور سوسائٹی کا یہ تصادم ازلی و ابدی ہے۔ فنکار ایک شدید تخلیقی دباؤ کے تحت اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ سوسائٹی تھوڑا سا بُرا مان کر کچھ عرصے کے بعد ان قدروں کو تسلیم کر لیتی ہے تا آنکہ تقلید اور تتبّع کے تحت یہ اقدار زنگ آلود ہونے لگتی ہیں۔ ایسے میں فنکار ایک تازہ تخلیقی ابال سے ایک بار پھر نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں فرد اور سوسائٹی کی آویزش جاری رہتی ہے۔

قبض و بسط، مکان و زماں، ٹوٹم اور ٹیبو، سوسائٹی اور فرد، کلاسیکیت اور رومانیت، یہ سب

---

[1] D.S.Savage - The Personal Principle P.5

آویزش کے مختلف روپ ہیں، لیکن انسانی معاشرے میں تہذیب اور کلچر کی آویزش کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کلچر معاشرے کے تخلیقی ابال کی ایک صورت ہے۔ یہ معاشرے کی اس "روح" کا نام ہے جو نیند سے اچانک بیدار ہوتی اور زندہ، متحرک علامتوں میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ کلچر "شگفتن گل ہائے ناز" کا منظر پیش کرتا ہے یہ "گل ہائے ناز" دراصل معاشرے کے وہ "دیدہ ور" ہوتے ہیں جو اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر نئی قدروں کو وجود میں لاتے ہیں جس طرح زمین اپنی مادی قوتوں کے اظہار کے لیے رنگ روپ اور باس کا سہارا لیتی ہے اور اپنے ارضی حسن کو ندیوں، غزالوں اور پھولوں میں نمایاں کرتی ہے۔ بعینہٖ اپنی روحانی قوتوں اور جمالیاتی قدروں کے اظہار کے لیے یہی زمین رقص اور موسیقی، آرٹ اور شاعری اور لباس، رہن سہن اور بول چال کے ایک منفرد انداز کو پیش کرتی ہے، یہی اس سرزمین کا کلچر ہے۔

لیکن کلچر زمین سے وابستہ ہونے کے باوجود ذہن کی برانگیختگی اور شخصیت کے بے محابا اظہار کی ایک صورت ہے۔ اسی لیے کلچر دراصل ایک تخلیقی ابال ہے اور اس کا وجود خلاق شخصیتوں کی مساعی کا مرہون ہے۔ لیکن جب یہ "تخلیقی ابال" معاشرے کے رگ و پے میں سرائیت کر چکنے کے بعد قدرتی طور پر رقیق ہو جاتا ہے تو "تہذیب" کہلاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کلچر نئی قدروں کے اظہار کی ایک صورت ہے جب کہ ان قدروں کو عوام کی سطح پر قبول کرنے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقا کی دو سطحیں ہیں۔ ایک تخلیقی سطح اور دوسری تقلیدی۔ کلچر کی سطح تموج اور جست کی سطح ہے۔ جب کہ تہذیب کی سطح پھیلاؤ، جذب اور تقلید کی۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر پہاڑی ندی اپنے فطری تموج کے تحت اپنے لیے ایک نیا راستہ تراشتی ہے۔ وہ چٹانوں کو توڑتی، درختوں کو گراتی، پتھروں سے الجھتی بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور پھر ایسی کئی ایک ندیاں پہاڑی علاقے سے گزر کر میدان میں پہنچتی اور ایک وسیع دریا کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ پہاڑی ندیوں کا عمل کلچر کا عمل ہے۔ دریا کی کشادگی اور وسعت تہذیب کی صورت ہے۔ ندیوں میں ایک بغاوت، شور، انفرادیت اور گونج ہے جب کہ دریا پُرسکون کشادہ اور سُست رو ہوتا ہے۔ کلچر اپنے آغاز میں ندیوں کی سی شدت اور گونج کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن جب دریا کی صورت اختیار کرتا ہے تو وسیع تر زمین پر پھیل کر مائل بہ سکون ہو جاتا اور اس میں جذب ہونے لگتا ہے۔ یہ کلچر کا زوال ہے لیکن فطرت ہمیشہ

ندیوں کی تازہ یلغار سے دریا کے وجود کو قائم رکھتی بلکہ اسے گہرا بھی کرتی رہتی ہے؛ چنانچہ کلچر کی ہر موج تہذیب کے دریا کو زیادہ گہرا، زیادہ کشادہ کرتی ہے اور یوں تہذیب کا ارتقا جاری رہتا ہے۔
ایک اور مثال لیجیے! انسانی جسم کو اگر پورے سماج کا مماثل قرار دیں تو اس جسم میں اعضائے رئیسہ کو وہی حیثیت حاصل ہوگی جو کسی معاشرے میں خلاق اذہان کو حاصل ہوتی ہے۔ جب جسم کو خوراک مہیا ہوتی ہے تو یہ خوراک اپنی ابتدائی صورت میں جسم کے لیے بے کار ہوتی ہے لیکن اعضائے رئیسہ کے "تخلیقی عمل" سے گزر کر یہی خوراک خون کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سارا عمل کلچر کا عمل ہے۔ اب اس خون کو انسانی دل ایک دھچکے کے ساتھ رگوں اور شریانوں کے ذریعے سارے جسم میں دوڑا دیتا ہے لیکن جیسے ہی یہ خون انسانی جسم سے مس کرتا ہے تو جسم کو قوت دے کر خود سیاہی مائل ہو جاتا ہے۔ خون کا سیاہی مائل ہو جانے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر کا خون اپنی دھڑکن میں جسم کو زندگی بخشتا ہے اور اس زندگی بخشنے کے دوران میں اپنی قوت کو صرف کر کے رُو بہ زوال ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کلچر کی ایک تازہ موج جسم کو ایک بار پھر نئے خون سے آشنا کرتی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے اگر نئے خون کی آمد کا سلسلہ منقطع ہو جائے تو سارا جسم مرجھا کر ختم ہو جائے۔ اسی لیے کوئی تہذیب کلچر کی نت نئی موجوں کے بغیر پھل پھول نہیں سکتی۔ بس کلچر کی اقدار کو خلاق شخصیتیں جنم دیتی ہیں لیکن جب یہی اقدار عوام کی سطح پر اتر آتی ہیں تو تہذیب کہلاتی ہیں۔ یہ تہذیب بیک وقت کلچر کا عروج بھی ہے اور اس کا زوال بھی، عروج اس طرح کہ کلچر کا فیض ملک کے وسیع تر طبقے تک پہنچ جاتا ہے اور زوال اس طرح کہ سوسائٹی (عوام) کی پست ذہنی اور احساسی سطح پر اتر آنے کے بعد یہ اقدار بھی رو بہ زوال ہو جاتی ہیں۔
فیشن کی مثال لیجیے کہ جب ایک خاص فیشن وجود میں آتا ہے تو اپنی تازگی اور ندرت کے باعث دیکھنے والوں کو اپنی طرف مائل کرتا ہے لیکن جب یہی فیشن قبولِ عام کی سند حاصل کر کے عوام کی سطح پر اتر آتا ہے تو نہ صرف تقلید سے اس کی تازگی اور ندرت ختم ہو جاتی ہے بلکہ عوام کی پست سطح اس کے معیار کو بھی پست کر دیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلچر اور تہذیب محض ایک دائرے کو تشکیل دیتے ہیں۔ دائرہ جس کا نصف قطر تخلیق، زقند، تازگی اور تجربے کا علمبردار ہے اور باقی قطر تقلید، تتبع اور روایت کا، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ کلچر کا ہر تخلیقی ابال تہذیب کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے یوں زندگی کا ارتقا جاری رہتا ہے۔

کلچر ایک ایسی قوت ہے جو سوسائٹی کے بطن سے پیدا ہو کر باہر کو لپکتی ہے۔ بعینہٖ جس طرح بعض اوقات سوسائٹی کا ایک حصہ یک لخت خانہ بدوشی اختیار کر لیتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ کلچر ایک تجربے کے مانند ہے جو زمین کو اپنی تگ و تاز کے لیے منتخب کرتا اور اس کی سوسائٹی کو پہلے سے زیادہ توانا، کشادہ اور گہرا کر دیتا ہے۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد یہی تجربہ روایت بن کر سوسائٹی سے چپک بھی جاتا ہے۔ یہ تہذیب کی صورت ہے یعنی تہذیب۔ روایات، رسوم، قوانین اور آداب کا وہ جھولا ہے جس میں سوسائٹی آرام کی نیند سوتی ہے اور کلچر وہ روح بیدار ہے جو اس سوسائٹی کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر جگاتی رہتی ہے۔ فی الواقعہ بیداری اور خواب، حرکت اور انجماد، روشنی اور تاریکی کی یہ ثنویت ازلی و ابدی ہے اور اسے کائنات کی لامحدود وسعتوں ہی میں نہیں بلکہ دل اور ذرے کی بظاہر محدود دنیا میں بھی دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ین اور یانگ

بیشتر مذاہب اس بات پر متفق ہیں کہ انسانی زندگی کی ابتدا ین[1] کی فضا سے ہوئی۔ پرانے عہد نامے میں نہ صرف یہ درج ہے کہ آغازِ کار میں، زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا[2] تھا۔ یعنی ہر طرف ین کا تسلط قائم تھا بلکہ انسانی زندگی کے آغاز کے بارے میں بھی صاف الفاظ میں لکھا ہے کہ "خداوند خدا نے مشرق کی طرف عدن کا باغ لگایا اور انسان کو جسے اس نے بنایا تھا وہاں رکھا۔" گویا جنت ایک ایسی جگہ تھی جو سکون، اطمانیت اور ٹھہراؤ کا گہوارہ تھی اور اس کا باسی دم تحرک اور اضطراب سے ناآشنا "ین" کی کیفیت میں مبتلا تھا اور نہ جانے ین کا یہ عالم کب تک قائم رہتا کہ کائنات نے اپنی ازلی و ابدی فطرت یعنی ثنویت کا مظاہرہ کیا اور بہشت میں سانپ کا وجود اس اضطراب کا باعث ثابت ہوا جس کے زیرِ اثر آدم کے دل میں ممنوعہ پھل کو چکھنے کی آرزو پیدا ہوئی۔ اس آرزو کی تکمیل نے دفعتہً آدم کو سکون، اطمانیت اور ٹھہراؤ کی فضا سے نکال کر اضطراب اور آوارہ خرامی کی فضا میں لا کھڑا کیا۔ گویا ین کی کیفیت ختم ہوئی اور یانگ کا آغاز ہوا۔ ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں بھی لکھا ہے کہ پہلے سناٹا تھا پھر برہما کے دل میں آرزو پیدا ہوئی اور کائنات وجود میں آ گئی۔ آرزو، تحرک اور اضطراب کی آماجگاہ ہے اور اس لیے آرزو کی نمو یانگ کے اس دور کی ابتدا کے مماثل ہے جو ہمیشہ ین کے ساکن دور کے بعد وجود

---

[1] چینیوں کے مطابق ین Yin اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہر شے جامد اور ساکن ہو جاتی ہے اور یانگ Yang وہ کیفیت ہے جس میں ہر شے بے قرار اور مضطرب ہو جاتی ہے۔

[2] پرانا عہد نامہ ب ۱/۲

میں آتا ہے۔ ین اور یانگ کے ان ادوار کی کہانی انسانی دیومالا میں بھی ملتی ہے مثلاً پرانے عہد نامے سے کہیں پہلے بابل کی ادآپا دیومالا میں انسان کے جنت سے نکلنے کی کہانی درج ہے اور بابل کی قدیم تختیوں میں تیامت[1] یعنی گہرے پانی کو اسی طرح تخلیقِ حیات کا منبع قرار دیا گیا ہے جیسے پرانے عہد نامے میں گویا تخلیقِ حیات کے سلسلے میں ین اور یانگ کے ادوار کی نشان دہی مذہب سے قبل دیومالا میں بھی ہوتی ہے۔

مذہبی روایات اور دیومالائی کہانیوں میں تخلیقِ حیات کا جو واقعہ درج ہے علم الانسان کی تحقیقات بھی اس کی توثیق کرتی ہیں۔ علم الانسان کے مطابق انسانی زندگی کا وہ دور جسے مذہبی روایات میں بہشت کا پُرسکون دور کہا گیا ہے دراصل جنگل کی زندگی کا وہ طویل دور تھا جس میں انسان کو بغیر کسی تگ و دو کے ہر شے حاصل ہو جاتی تھی۔ جنگل کا یہ "باغِ عدن" وسطی ایشیا اور تبت کا وہ میدان تھا جو ابتداً سطح سمندر سے کچھ زیادہ بلند نہیں تھا۔ یہ وہ زمانہ[2] تھا جب ابھی الپس کوہِ قاف، ہمالیہ اور چین کے پہاڑوں کا سلسلہ وجود میں نہیں آیا تھا چنانچہ وسطی ایشیا اور تبت کے اس میدان میں ہر طرف گھنے جنگل تھے۔ خوراک کی فراوانی تھی اور انسان کو درخت سے اتر کر حیوان سے متصادم ہونے کی ضرورت درپیش نہ تھی۔ پھر یکایک "ین" کا یہ دور ختم ہو گیا۔ زمین نے سکڑنا شروع کیا اور اس کے نتیجے میں الپس سے لے کر چین تک پہاڑوں کا ایک ایسا سلسلہ وجود میں آ گیا جو ہلال سے مشابہ ہے زمین کے اس ابھار کا نتیجہ یہ نکلا کہ نمدار ہواؤں کے راستے میں ایک دیوار سی کھڑی ہو گئی اور تبت اور وسطی ایشیا کے میدان خشک ہونے لگے۔ پہلے جنگل چھدرے ہوئے اور پھر نابود ہو گئے اور انسان کو بادلِ نخواستہ درخت سے زمین پر اترنا پڑا[3] (ماہرینِ علم الانسان اسے زوالِ آدم سے موسوم کرتے ہیں) یہ گویا آوارگی اضطراب اور تحریک یعنی یانگ کے دور کا آغاز تھا۔ یکایک انسانی جسم میں انقلابی تبدیلیاں رُونما ہوئیں۔ سیدھا کھڑے ہونے سے اس کا جبڑا پیچھے کی طرف ہٹ گیا اور دماغ آگے کو بڑھ آیا۔ ریڑھ کی ہڈی سیدھی ہو گئی اور انگوٹھے نے کام کرنا شروع کر دیا۔ سیدھا کھڑے ہونے سے انسان کی "بصارت"

---

[1] G.A.Barton - Archaeology & The Bible P. 295

[2] آج سے تقریباً بیس یا تیس لاکھ برس قبل۔

[3] Huntington - MainSprings of Civilization P. 37

زیادہ توانا ہوئی اور اس کی نظریں دُور کی اشیا کو گرفت میں لینے کے قابل ہو گئیں۔ انگوٹھے کی مدد سے ایجادات کا سلسلہ شروع ہوا۔ دماغ کی توانائی نے سوچ کی مشعل روشن کی اور انسان خوب اور ناخوب میں تمیز کرنے کے قابل ہو گیا گویا یہ تحرک جسمانی ہی نہیں بلکہ ذہنی بھی تھا اور اس کے نتیجے میں انسان "ین" کی کیفیت سے نکل کر یانگ کے عمل میں مبتلا ہو گیا۔

ماہرین علم الانسان میتھیو، ٹائلر، ہٹنگٹن وغیرہ اس بات پر متفق ہیں کہ وسطی ایشیا میں ہمیشہ سے انسان اور حیوان کی نئی نسلیں پیدا ہوئی ہیں اور پھر یہاں سے بیرونی دنیا کی طرف روانہ ہوتی رہی ہیں۔ گویا اس کرۂ ارض پر وسطی ایشیا کو وہی اہمیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں رحم مادر کو — رحم مادر ایک طویل عرصے تک ین کی حالت میں مبتلا رہتا ہے: تا آنکہ ایک روز یک بیک اس میں انسانی زندگی کا تخم جڑیں پکڑ لیتا ہے اور زندگی کا تحرک وجود میں آجاتا ہے۔ وسطی ایشیا کو جوف الارض کا نام دینا چاہیے کہ اس میں انجماد اور سکوت کے طویل وقفے آئے جن کے بعد تحرک اور تموّج کے دور نمودار ہوئے اور ین کی کیفیت یانگ میں متبدل ہوتی رہی۔ پھر جس طرح مادۂ تولید کی ایک بوند میں انسانی زندگی کے کروڑوں جراثیم مضطرب حالت میں ہوتے ہیں، بالکل اسی طرح وسطی ایشیا میں کہ رحم مادر کا مماثل ہے۔ انسانی قبیلوں کی کلبلاہٹ کے یکے بعد دیگرے کئی دور نظر آتے ہیں اور ان میں سے ہر دور میں نسبتاً زیادہ تنومند قبیلے "جوف الارض" سے باہر نکل کر بیرونی دنیا میں پھیلتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ قبل از تاریخ کے زمانے میں تو ایسی سینکڑوں ہجرتیں وجود میں آئیں۔ تاریخ کے ادوار سے ہُن، مانچو اور منگول کی ہجرتیں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔

یہ پہاڑوں کے "ہلال" کے اُس طرف کی کہانی تھی، ہلال کے اِس طرف بارش کی فراوانی کے باعث گھنے جنگل اور سرسبز و شاداب میدان نمودار ہوئے اور ان میدانوں میں بڑے بڑے دریا کروٹیں لینے لگے۔ گنگا، جمنا، سندھ، فرات، دجلہ، نیل وغیرہ آج سے ہزارہا برس قبل ہندوستان، ایران، عراق، شام فلسطین، عرب اور افریقہ ایک سرسبز و شاداب قطعۂ زمین تھا جس میں ہر شے کی فراوانی تھی۔ وسطی ایشیا اور اس قطعۂ زمین کے درمیان عظیم الشان پہاڑوں کی ایک دیوار کھڑی تھی۔ دیوار کے اُس طرف صحرا اور ویرانے تھے اور وہاں کے باسی اکثر و بیشتر کلبلاہٹ اور اضطراب میں مبتلا ہو کر ایک طویل سفر پہ روانہ ہوتے اور دیوار کے اس طرف جنوبی ایشیا اور افریقہ کے سرسبز و شاداب میدانوں میں آ

جاتے تھے۔ قدرت نے اس ہجرت کو آسان بنانے کے لیے کوہِ قاف میں ایک "کھڑکی" کھلی چھوڑ دی تھی چنانچہ اس کھڑکی کی راہ سے وسطی ایشیا کے جانور اور انسان کارواں در کارواں افریشیا کے میدانوں میں اترتے رہے۔

شروع شروع میں افریشیا کے ان سرسبز و شاداب میدانوں میں انسان کی گزراوقات شکار اور ریوڑ پر تھی اور وہ ہزارہا برس تک اس جنتِ ارضی میں درخت اور جانور کی معیت میں خوش و خرم زندگی بسر کرتا رہا۔ پھر دیکھتے دیکھتے اس قطعۂ زمین کے موسم میں ایک انقلابی تبدیلی رونما ہوئی جو اپنے دُوررس اثرات کے لحاظ سے ہمالیہ اور اس کی شاخوں کے معرضِ وجود میں آنے کے واقعے سے کسی طور کم نہ تھی۔ ہوا یہ کہ جوتھی بار جب برف نے قطب شمالی کی طرف مراجعت کی تو یورپ میں ہر طرف گھنے جنگل نمودار ہو گئے اور چونکہ جنگل اور باد و باراں کا چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے دیکھتے دیکھتے بارانی طوفانوں کا مرکز افریشیا سے یورپ کو منتقل ہو گیا اور اس کے نتیجے میں افریشیا کے طول و عرض میں بڑے بڑے صحرا نمودار ہو گئے ـــــ صحرائے اعظم، صحرائے عرب، دشتِ لوط، صحرائے راجپوتانہ وغیرہ ـــــ موسم کی تبدیلی کے باعث اور صحراؤں کے وجود میں آنے کی وجہ سے یہاں کے وسیع و عریض میدانوں میں روئیدگی عنقا ہو گئی اور انسان کے لیے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے یہ ضروری ہو گیا کہ وہ اپنے رہن سہن کے طریق کو ترک کر کے نئے حالات کے مطابق ایک نیا طرزِ عمل اختیار کرے۔ ٹائن بی نے لکھا ہے کہ اس بحرانی دور میں انسانی ردِ عمل نے چھ واضح صورتیں اختیار کیں۔ پہلی صورت منفی انداز کی حامل تھی۔ یعنی کچھ لوگ ایسے تھے جو کسی قیمت پر اپنے پرانے رہن سہن کے طریق کو ترک کرنے پر رضامند نہ تھے۔ یہ لوگ پرانی باتوں سے چمٹے رہے اور فنا ہو گئے۔ ردِ عمل کی دوسری صورت یہ تھی کہ بعض لوگ افریشیا کے میدانوں میں تو رہے لیکن انہوں نے مستقل خانہ بدوشی کا طریق اختیار کیا اور روئیدگی کی تلاش میں مارے مارے پھرتے رہے۔ ردِ عمل کی تیسری صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جو اپنا پرانا طریق قائم رکھنے کے لیے ہجرت کو برا نہیں سمجھتے تھے۔ یہ لوگ جنوب کی طرف چلے گئے جہاں جغرافیائی اور موسمی حالات ان کے مزاج کے مطابق تھے۔ یہ لوگ

Toynbee - Introduction to a Study of History ۱ (Abridged) P.76

ڈنکا[1] اور شلک[2] کہلائے اور آج تک تہذیبی ارتقا کے ایک خاص نقطے پر رُکے کھڑے ہیں۔ ردِّ عمل کی چوتھی صورت یہ تھی کہ بعض قبائل نے شمال کی طرف ہجرت کی اور یورپ کے میدانوں میں جاکر آباد ہو گئے۔ ردِّ عمل کی پانچویں صورت کے علمبردار وہ لوگ تھے جنہوں نے افریشیا کے میدانوں سے ہجرت نہ کی بلکہ دریاؤں کے کنارے آباد ہو کر کھیتی باڑی کرنے لگے۔ ان لوگوں نے نیل، دجلہ، فرات اور سندھ کے کناروں پر بڑی بڑی تہذیبوں کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دیا۔ ردِّ عمل کی آخری صورت یہ تھی کہ بعض نسبتاً زیادہ قوی اور متحرک لوگوں نے سمندر عبور کیا اور کریٹ اور اس سے ملحقہ جزائر میں جاکر آباد ہو گئے اور جہاز رانی کو اپنا پیشہ بنا لیا۔ ان لوگوں نے منوان[3] تہذیب کی بنیاد ڈالی۔ بعد ازاں یونان اور رُوم کی تہذیبیں اسی بنیاد پر استوار ہوئیں۔

جنگل اور شکار کی زندگی سے زراعت کی طرف انسان کی پیش قدمی تہذیبی ارتقا میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ دس ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ یکایک انسان پرانے پتھر کے زمانے[4] سے نئے پتھر کے زمانے[5] میں داخل ہوا اور اس نے ایک نیا طرزِ زندگی اپنا لیا۔ پرانے پتھر کے زمانے میں (جو پانچ لاکھ برس قبل از مسیح سے تقریباً دس ہزار برس قبل از مسیح کے عرصے پر محیط ہے) انسان کی حیثیت محض ایک خوشہ چین کی سی تھی اس دور میں اس کا منصب محض چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء کو ہاتھ بڑھا کر حاصل کر لینا تھا؛ چنانچہ اس طویل عرصے میں اس کا تخلیقی عمل بھی زیادہ سے زیادہ غاروں کی دیواروں پر جانوروں وغیرہ کی تصاویر بنانے کی حد تک ہی تھا۔ یہ ایک طرح کی جادو کی رسم تھی جس کا مقصد کھانے پینے کی اشیاء میں اضافے کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ لیکن نئے پتھر کے زمانے میں داخل ہوتے ہی انسان نے خوشہ چینی کے ساتھ ساتھ

---

[1] Dinka

[2] Shilluk

[3] Minoan

[4] Palaeolithic Age

[5] Neolithic Age

تخلیقی عمل کو بھی اپنا لیا اور اپنی ضرورت کی اشیا خود بھی پیدا کرنے لگا۔ جانوروں کو پالنا اور کھیت سے فصلیں اگانا اس کی نمایاں ترین صورت تھی۔ زرخیزی کے دیوتاؤں اور دیویوں کی پیدائش اسی دور میں ہوئی۔ اس کے بعد جب پانچ ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ دریائے نیل کے کنارے مصری تہذیب، دجلہ اور فرات کے کنارے شنار کی تہذیب (پرانے عہد نامے میں سمر کے لیے شنار کا لفظ استعمال ہوا ہے) اور سندھ کے کنارے سندھی تہذیب (جو دراصل دراوڑی تہذیب تھی) نے اپنے قدم پوری طرح جما لیے تو گویا انسانی زندگی میں ایک ایسے باب کا آغاز ہو گیا۔ جس میں کاشت کاری کا عمل اور زرخیزی کا تصوّر بہت اہم تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اب تک آثارِ قدیمہ کی مدد سے ۳۲۰۰ ق م سے پہلے کی انسانی تاریخ کو دائرہ نور میں نہیں لایا جا سکا۔ تاہم واقعات سے عدم واقفیت کی بنا پر یہ کہنا ہرگز جائز نہیں کہ ۳۲۰۰ ق م سے پہلے ان عظیم تہذیبوں کا نام و نشان بھی نہیں تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سنہ سے ایک ہزار برس قبل کا عرصہ تہذیبی اور ذہنی لحاظ سے بڑا زرخیز دور تھا اور یہ اس لیے کہ اس عرصے میں انسان نے مٹی کے برتن بنانے، پہیہ دریافت کرنے، زبان کو حروف میں لکھنے، کپڑا بنانے اور دھاتوں سے اوزار بنانے کا فن سیکھ لیا تھا اور یہ تمام چیزیں بعد ازاں ایک زبردست تہذیبی اور تاریخی ابال کی صورت میں منظرِ عام پر آئیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس ایک ہزار برس کے انقلابی دور سے قبل ہزار ہا برس تک انسان نے کھیتی باڑی کی تھی اور ان تہذیبوں کی بنیادوں کو مضبوط کیا تھا جو آج تاریخ کے اوراق میں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

۳۲۰۰ ق م کا سنہ تاریخی لحاظ سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کے ساتھ مصر کے بادشاہ مینیز[۱] کا نام وابستہ ہے جس نے پہلی بار مصر کے دونوں حصّوں کو ایک حکومت کے تحت یکجا کیا۔ لگ بھگ اسی زمانے میں کریٹ کی تاریخ میں جو بادشاہ ابھر کر نمایاں ہوا اس کا نام مائی نوس[۲] ہے ان دو ناموں کے ذکر سے ذہن یکایک منو مہاراج کے نام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو ہندوستان کی تاریخِ تہذیب میں ایک اہم نام ہے اور جس کے ساتھ ذات پات کا تصوّر وابستہ ہے۔ چونکہ

---

[۱] Menes

[۲] Minos

مصر میں بھی ذات پات کا تصور موجود تھا اور کریٹ کی تہذیب کو جنم دینے والے بھی وہ لوگ تھے جو ہینیز کے حملے کے بعد نیل کے ڈیلٹا سے ہجرت کر کے کریٹ میں جا بسے تھے، اس لیے ان تینوں ناموں کی مماثلت افریشیا کی مشترکہ تہذیب پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے ساتھ جب اس بات کو ملحوظ رکھا جائے کہ بابل اور شنار کی دیومالا میں جس طوفانِ نوح کا ذکر ہے، ہندوستان کی دیومالا میں اس کی صورت منو کے طوفان کے مماثل ہے (منو اور نوح کی صوتی ہم آہنگی قابلِ غور ہے کہ ان میں صرف م کی آواز فاضل ہے) نیز جب ان مختلف تہذیبوں کی بعض روائتی یا دیومالائی کہانیوں میں ایک انوکھی مماثلت نظر آتی ہے جیسے حضرت موسےٰ اور اوتار کرشن کے سلسلے میں کہ دونوں کا رنگ سیاہ تھا اور دونوں نے اپنے اپنے دشمن کے گھر میں پرورش پائی تھی تو ذہن میں ایک ایسے مشترکہ تہذیبی نظام کا تصور ابھرتا ہے جو معمولی تبدیلیوں کے ساتھ افریشیا کے مختلف حصوں میں ہزارہا برس تک قائم رہا۔ اس مشترکہ تہذیبی ورثے کی بنیاد زراعت کے نظام پر استوار تھی کہ زراعت کا پیشہ ان تمام ممالک میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس مشترک پیشے کے باعث افریشیا کے باسیوں کے ہاں ایک ایسا زاویۂ نگاہ ابھر آیا تھا جو خانہ بدوش یا آوارہ مخلوق سے قطعاً مختلف تھا۔ اس بنیادی تہذیبی اشتراک کے ساتھ ساتھ اس تمام علاقے کی تہذیبوں میں جسمانی میل ملاپ کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ جیسے یہ بات کہ بابل میں "مناح" اور یونان میں "من آ" کا لفظ تول کے سلسلے میں رائج تھا اور ہندوستان میں تول کا پیمانہ قدیم زمانے ہی سے "من" رہا ہے چونکہ ان تہذیبوں کے لوگ زراعت پیشہ ہونے کے ساتھ ساتھ تجارت پیشہ بھی تھے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ تول کے پیمانے بھی یکساں ہوں گے اور ان تہذیبوں میں زندگی کے بارے میں ایک سا نقطۂ نظر بھی وجود میں آیا ہوگا۔ بہرحال مصر، یونان، فلسطین، شام، ترکی، شنار اور ہندوستان کی قدیم تہذیبوں میں زراعت اور تجارت کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی اور مجموعی اعتبار سے ان تمام تہذیبوں کا مزاج مادی تھا یعنی ان میں روح کے بجائے جسم، آسمان کے بجائے زمین اور وحدت کے بجائے کثرت کو اہمیت حاصل تھی۔ مگر یہی بات تو تفصیل طلب ہے۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ افریشیا میں زراعت کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ مصر میں بارش نہیں ہوتی لیکن ہر سال دریائے نیل اپنے کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ قدیم زمانے میں مصر کے باشندوں نے اس سے فائدہ اٹھایا اور نیل کے پانی کی مدد سے مصنوعی آبپاشی کو رواج دے کر فصلیں پیدا کیں یہی

کچھ شنار میں بھی ہوا۔ جہاں دجلہ اور فرات کے کناروں پر آبپاشی کا طریق رائج ہوگیا اور زرعی نظام کی بنیادیں قائم ہوگئیں۔ اسی طرح سندھ اور اس کے معاونین کے کناروں کے ساتھ ساتھ آب پاشی کی مدد سے فصلیں اگائی گئیں اور زراعت کو ترقی ملی۔ لیکن اس زرعی نظام سے قبل جنگل کی زندگی کا ایک طویل دور بھی گزر چکا تھا اور اس لیے ان تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے عناصر نے حصّہ لیا۔ جنگل کی زندگی میں وابستگی اور گریز کے متضاد رجحانات جنم لیتے ہیں؛ چنانچہ جہاں ایک طرف جنگل کا باسی پودے کی طرح ایک خاص قطعۂ زمین سے پوری طرح وابستہ ہوتا ہے اور جنگلی بیل کی طرح چمٹنے اور سہارا لینے کی کوشش کرتا ہے وہاں وہ ایک جانور کی طرح خطرے کی موجودگی میں گریز اور فرار بھی اختیار کرتا ہے۔ پہلی صورت ٹوٹم اور دوسری ٹیبو کو وجود میں لاتی ہے۔ تاہم یہ دونوں مل جل کر اس خاص ردِ عمل کی پیدائش میں محرک ثابت ہوتی ہیں جو تہذیب الارواح کہلاتا ہے۔ جنگل نہ صرف ان جنگلی جانوروں کا مسکن ہے جن سے انسان کو ہر لحظہ ایک خطرہ لاحق رہتا ہے بلکہ یہاں بعض ایسے واقعات بھی ظہور پذیر ہوتے ہیں، جن کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ مثلاً جنگل کا باسی جنگل سے گزر رہا ہے کہ کسی درخت کی شاخ ٹوٹ کر اس پر گر پڑتی ہے یا کوئی خاردار جھاڑی اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے یا اسے کوئی چاپ سنائی دیتی ہے تو وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ کسی بدروح نے اس کا پیچھا کیا ہے۔ پھر رات کو سوتے سمے وہ خواب دیکھتا ہے اور ان کو سمجھ نہیں سکتا۔ بہر حال جنگل کا باسی اپنے ذہن میں اچھی اور بُری روحوں کو تخلیق کر لیتا ہے اور اس تخلیق کے پسِ پشت ایک "مستقل خوف" کارفرما ہوتا ہے جنگل "خوف" کا مسکن ہے اور یہ خوف جنگل کے باسی کے ہاں روحوں، دیوتاؤں، دیویوں، جنوں اور پریوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے؛ چنانچہ اس کی عبادت کے پسِ پشت بھی خوف ہی کارفرما ہے وہ محسوس کرتا ہے کہ کوئی اور ہستی ہے جو اس سے زیادہ طاقت ور ہے اور اسے فنا کر سکتی ہے۔ خوفزدہ ہو کر وہ اس ہستی کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی عبادت کرنے لگتا ہے۔

اس عبادت کے تین حصّے ہیں۔ منت سماجت (جو دعا کی صورت اختیار کر لیتی ہے) تحفہ پیش کرنا (جو قربانی کی ایک صورت ہے) اور خوشامد (جو پرستش کے سوا اور کچھ نہیں) اگر یہ خارجی قوت "نر" ہو تو جنگل کا باسی محض چند تحفے پیش کر کے اپنی جان بچا سکتا ہے لیکن اگر یہ "قوت" مادہ ہو تو اسے عبادت کے تینوں عناصر کو بروئے کار لانے کی ضرورت درپیش آتی ہے۔

لیونارڈ کاٹرل[1] نے اس نکتے کی توضیح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شروع میں یہ قوت یا قوتیں مادہ کے روپ میں ابھری تھیں اور اس کی وجہ محض یہ تھی کہ زمین خود مادہ تھی اور ایک عورت کی طرح تخلیق کرتی تھی؛ چنانچہ من اُن تہذیب میں "دیوی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی"[2]۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے میں جنگل کے اثرات کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ آغازِ کار میں بیشتر قابلِ پرستش "قوتوں" کو جانوروں کی صورت ودیعت کردی گئی تھی۔ مثال کے طور پر مصر میں اپٹ[3]، ہپو[4] دیوی ہے اور باشتی[5] بلی دیوی ہے اور سکھمت[6] کا سر شیرنی کا سا ہے۔ اس کے علاوہ مصر، کنعان، عراق اور ہندوستان میں بیل کی پوجا کو بے حد اہمیت حاصل رہی ہے۔ جانوروں سے قدیم انسان کی وابستگی لبعد کی تہذیبوں پر بھی اثر انداز ہوئی۔ مثلاً ہندوستان میں مقدس جانور کو مارنا ناقابلِ عفو جرم قرار پایا ہے۔ یہودیوں کے ہاں بھی صاف الفاظ میں حکم ملتا ہے: "تم جانوروں کا خون مت پیو کہ اس خون میں جانور کی روح موجود ہے"۔ مصر میں جانور کی پرستش اپنے عروج پر نظر آتی ہے؛ چنانچہ قدیم زمانے میں اگر کوئی شخص کسی مقدس جانور کو مار دیتا تھا تو اسے اس کی سخت سزا ملتی تھی۔ علاوہ ازیں پادری لوگ عبادت کے وقت بیل گیدڑ یا عقاب کی صورتوں والے نقاب پہن لیتے تھے۔

قدیم تہذیبوں کی تشکیل میں جنگل اور زراعت کے ملے جلے اثرات نے حصّہ لیا تھا۔ جنگل نے خوف کو جنم دے کر دیوتاؤں، دیویوں اور بدروحوں کی پرستش کو عام کیا اور جانور اور درخت کے ساتھ انسان کو گہرا رشتہ استوار کرنے کی تحریک دی۔ دوسری طرف زراعت نے زرخیزی وصال اور ملاپ کے تصور کو جنم دیا۔ زراعت کا دارومدار ایک بڑی حد تک زمین پر ہے کہ زمین بیج کو ایک نئی زندگی عطا

---

[1] Leonard cottrell - The Anvil of Civilization P. 21

[2] Sir Arthur Evans - The Earliest Religion of Greece in the Light of light of Certain Discoveries PP. 37-41

[3] Ap't

[4] Hipopotamus Goddess

[5] Ubaste

[6] Sekhmet

کرتی ہے لیکن زمین محض اپنے طور پر اس کام کو سر انجام نہیں دے سکتی۔ بیج کی قوتِ نمو کو تحریک دینے کے لیے سورج کی روشنی اور آسمان کی برکھا بھی ضروری ہے؛ چنانچہ قدیم زرعی تہذیبوں میں آسمان اور زمین کے ملاپ کو بے حد اہمیت حاصل ہوئی اور زرخیزی کا تصور سب سے زرخیز تصور قرار پایا۔ مصر میں اوسیرس[1] نیل اور سمندر کا دیوتا تھا (یہاں بارش کی جگہ نیل نے لے لی تھی کیونکہ مصر میں بارش نہیں ہوتی) اور آئسس[2] دھرتی کی دیوی تھی۔ تائیفون[3] اوسیرس کا حاسد بھائی تھا جس نے اوسیرس کو قتل کر کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا اور ان ٹکڑوں کو مصر میں مختلف جگہوں پر دبا دیا۔ آئسس نے بعد ازاں ان ٹکڑوں کو جمع کیا اور اوسیرس زندہ ہو گیا لیکن اب وہ مُردوں کا دیوتا بن گیا اور اپنے پجاریوں کو زندگی بخشنے لگا۔ بہرحال زمین کے نیچے مُردہ بیج کو قوتِ نمو عطا کرنا اوسیرس کا کام تھا اور اس لیے آئسس اور اوسیرس کا ملاپ دراصل زمین اور آسمان کا ملاپ تھا۔ زرخیزی اس کا اہم ترین پہلو تھا۔ یونان میں سیمل[4] زمین کی دیوی تھی اور زیوس[5] آسمان کا دیوتا تھا اور زمین کی زرخیزی ان دونوں کے ملاپ کا نتیجہ تھی۔ اسی طرح شنار کی تہذیب میں ڈوموزی[6]، روئیدگی کا نوجوان دیوتا تھا جو اوسیرس کی طرح زمین کے نیچے چلا جاتا تھا اور جسے ہر موسم بہار میں عنانا دیوی[7] زندہ کر دیتی تھی۔ اس کہانی میں بھی زمین کی زرخیزی اور بیج کی نمو کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تھی۔ کریٹ میں بیل کو پوجا کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی اور بیل زراعت کے لیے ایک اہم علامت ہے۔ کنعان میں بچھڑے کی پوجا کا تصور عام تھا اور کریٹ کی ماتا دیوی کی باہنوں سے سانپ لپٹے ہوئے تھے (جو زمین اور

---

1. Osiris
2. Isis
3. Typhon
4. Semele
5. Zeus
6. Dumozi
7. Inanna

اس کی زرخیزی کے لیے ایک علامت ہیں) دراوڑی تہذیب میں شِو سانپ اور نیل کنٹھ کا علامتی مظہر ہے اور شِو لنگ زرخیزی کی علامت! علاوہ ازیں ان تمام ممالک میں یہ خیال بہت عام رہا ہے کہ دھرتی بیل کے سینگوں پر کھڑی ہے جس کا مطلب بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ انسانی زندگی کا تمام تر دارومدار زراعت پر ہے۔ قدیم دیومالا سے اس نکتے کی توضیح کیلئے بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ قدیم تہذیبوں میں زراعت کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور چونکہ بیج کی نمو پر ان تہذیبوں کی بقا کا تمام تر دارومدار تھا۔ اس لیے ان کی دیومالا میں بھی "جنسی ملاپ" کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔ پھر ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ زراعت کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ بیج زمین کے اندر جاکر ایک پودے کے روپ میں ابھرتا ہے اور یہ پودا پھر بیج میں منتقل ہوجاتا ہے چنانچہ یہ تہذیبیں بھی ایک دائرے کے اندر گھومتی تھیں اور وقت کے بہاؤ اور جہت سے ناآشنا ہوکر محض "حال" کے لمحے میں اسیر ہوگئی تھیں۔ مادہ پرستی اسی لیے ان کا طرۂ امتیاز تھا۔

افریشیا کی ان قدیم تہذیبوں کی جنگل اور زراعت سے شدید وابستگی دیوتاؤں کی تخلیق اور پوجا کے روپ میں ظاہر ہوئی اور چونکہ جنگل کثرت کی علامت ہے کہ یہاں درختوں، پتوں، کیڑوں مکوڑوں اور جانوروں کی فراوانی ہے اور زراعت کا نظام بھی کثرت ہی کو تحریک دیتا ہے کیونکہ اس کا ایک بیج سینکڑوں بیجوں میں تقسیم ہوجاتا ہے۔ اس لیے ان تہذیبوں میں دیوتاؤں اور دیویوں کی تخلیق کے سلسلے میں بھی کثرت کا نظریہ ہی مسلط نظر آتا ہے؛ چنانچہ ہندوستان، شام، عراق، مصر اور کریٹ کی قدیم تہذیبوں میں لاتعداد دیوتاؤں، دیویوں اور بدروحوں کی پوجا کا تصور ابھرا اور جب تک یہ تہذیبیں قائم رہیں ان میں وحدت کی بجائے کثرت کو اہمیت حاصل رہی۔

ان قدیم تہذیبوں نے انسان کے ہاں جسم سے وابستگی اور مادی اشیاء کی پرستش کے رجحان کو ابھارا مثلاً ان تہذیبوں سے وابستہ افراد آپس میں مل جُل کر رہنے، شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم کو اپنانے اور اشیا کو حاصل کرکے انہیں اپنے قبضے میں رکھنے کے بے حد خواہش مند تھے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان تہذیبوں میں تخیل کمزور لیکن خواہش، ایک بھوکی اندھی خواہش، افراد کے رگ وپے پر پوری طرح مسلط تھی اور وہ اس خواہش کی تکمیل کے لیے ایک منضبط اور منظم ضابطۂ حیات کے پابند تھے۔ تجارت ان کے یہاں عام تھی کہ تجارت مادی وسائل میں اضافے کا ذریعہ تھی۔ زیورات لباس جات

خوبصورت اشیاء، کھلونوں اور صاف ستھرے مکانوں سے انہیں بے حد لگاؤ تھا۔ وہ دراصل جسم کی دنیا میں رہتے تھے اور جسم کی بیشتر ضروریات کی تسکین ان کا مطمع نظر تھا۔ جنسی روابط اکتساب لذت کا وسیلہ تھے اور زرخیزی کا تصور ان پر پوری طرح مسلط تھا۔ یہ لوگ مادہ پرستی میں اس درجہ اسیر تھے اور اپنی پُر آسائش زندگی سے اس قدر مطمئن کہ اسے کسی قیمت پر چھوڑنے کے لیے تیار نہ تھے۔ موت اسی لیے ان کے لیے بے حد کرب ناک شے تھی کہ یہ ان کی خوبصورت اور آسودہ زندگیوں کو ختم کر دیتی تھی، چونکہ وہ موت سے خوفزدہ تھے۔ اس لیے ان کے ہاں "بقا" کا تصور اس صورت میں ابھرا کہ موت کے بعد کی زندگی بھی موت سے پہلے کی زندگی ہی کا ایک مربوط سلسلہ قرار پائی؛ چنانچہ مصر کے فراعین اور شنار کے بادشاہ[1] جب مرتے تھے تو ان کے ساتھ زندگی کے لوازم لونڈیاں، برتن، کپڑے، زیورات وغیرہ بھی دفن کر دیئے جاتے تھے تاکہ وہ آئندہ زندگی بھی اسی ڈھب پر گزار سکیں جس کے وہ عادی تھے۔ بہرکیف ان کے ہاں موجودہ زندگی کو طول دینے کی خواہش نے موت کے بعد کی زندگی کا ایک تصور پیدا کیا جو مثلاً اہرام مصر کی تعمیر کا باعث ثابت ہوا۔

شہد کی مکھیوں کی سی تنظیم اور زراعت کے ساتھ وابستگی اور "حال" کے لمحے پر رُک کر لطف اندوز ہونے کا رجحان، یہ تمام باتیں قدیم تہذیبوں کا طرۂ امتیاز تھیں اور ان کے باعث ایک ایسا معاشرہ وجود میں آ گیا تھا جس میں فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی جس طرح جنگل کا ایک درخت اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے اور ایک بیج ہزاروں بیجوں میں مل کر "کھلیان" کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بعینہٖ قدیم تہذیبوں میں فرد محض "کُل" کا ایک حصہ تھا اور اس کی انفرادیت معاشرے کی اجتماعی صورت میں یکسر ضم ہو چکی تھی۔ جنگل کی زندگی اور زرعی نظام میں جسم اور جسمانی ردِ عمل کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے برعکس آوارگی کی حالت میں سوچ برانگیختہ اور تخیل متحرک ہو جاتا ہے؛ چنانچہ ان قدیم تہذیبوں میں فرد ایک جسم تھا جسے ابھی سوچ کی روشنی پوری طرح عطا نہیں ہوئی تھی اور اسی لیے وہ شہد کی مکھی کی طرح اپنے معاشرے سے منسلک تھا۔ جنگل کی زندگی میں فرد کی حالت ایک پودے کی سی ہوتی ہے کہ اس کی جڑیں زمین کے اندر اتر گئی ہوتی ہیں۔ تہذیبی لحاظ سے یہ عرصہ

---

[1] Leonord cottrell - The Anvil of Civilization, P. 91

فرد کی اس زندگی کے مماثل ہے جو وہ رحمِ مادر کے اندر گزرتا ہے اور جہاں اس کا جسم ماں کے جسم سے یوں پیوست ہوتا ہے جیسے پودا زمین کے ساتھ! بعدازاں جب وہ ماں کے جسم سے الگ ہوتا ہے تو بھی ایک لمبے عرصے تک ماں کے جسم ہی سے غذا حاصل کرتا ہے۔ قدیم انسانی تہذیبیں پودے کے دور سے تو گزر آئی تھیں، یعنی جنگل سے علٰحدہ ہو چکی تھیں، لیکن ابھی ان کے ہاں زمین کی چھاتی سے چمٹے رہنے کا رجحان بدستور قوی تھا۔ اسی لیے ان قدیم تہذیبوں میں فرد کی حیثیت ایک دودھ پیتے بچے سے مختلف نہیں اور اس کی انفرادیت بھی اسی لیے واضح نہیں۔ یہاں زیادہ اہمیت ماں یا زمین کو حاصل ہے کہ وہی بچے کو دودھ یا خوراک مہیا کرتی ہے؛ چنانچہ قدیم سوسائٹی میں فرد محض سوسائٹی کا ایک پرزہ ہے اور سوسائٹی کی اقدار زندگی کے ہر شعبے پر مسلط ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی یہ کہنا ممکن ہے کہ ہمالیہ اور اس کی شاخوں نے ایک ایسا نصف قطر تشکیل دیا جو ہلال سے مشابہ تھا۔ اس ہلال کے شمال مشرق کی طرف انسان ایک مستقل آوارگی کی حالت میں زندہ تھا لیکن "ہلال" کے جنوب مغرب کی طرف اس نے زمین کے ساتھ وابستہ ہو کر سندھ، سُمار، مصر، کریٹ وغیرہ کی تہذیبوں کو جنم دے دیا اور اگرچہ افریشیا کا علاقہ بے حد وسیع تھا، نیز ان تہذیبوں کا درمیانی فاصلہ بھی بہت زیادہ تھا، تاہم یہ تمام تہذیبیں اپنی مخصوص صفات کے باعث تہذیبی ارتقاء کے ایک خاص مقام ہی کی نشان دہی کرتی ہیں۔ اولاً یہ کہ ان تمام تہذیبوں کا رشتہ زمین کے ساتھ بے حد مضبوط تھا اور جنگل اور زراعت نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کیے تھے۔ ثانیاً یہ تہذیبیں مادہ پرستی کی علمبردار تھیں اور ان میں روح کے بجائے جسم کو اہمیت حاصل تھی۔ ثالثاً ان تہذیبوں میں وحدت کے بجائے کثرت کا نظریہ رائج تھا اور اس کے زیرِ اثر ایک خدا کے بجائے لاتعداد دیوتاؤں وغیرہ کی پوجا کا تصور بے حد مقبول تھا۔ رابعاً ان تہذیبوں میں فرد محض ایک پرزہ تھا جو سماج کی مشین کے ساتھ وابستہ تھا۔ اس کی اپنی انفرادیت صفر کے برابر تھی۔ خامساً یہ تہذیبیں "موت" کے خوف میں مبتلا تھیں اور موت پر فتح حاصل کرنے کے لیے مادی وسائل کو بروئے کار لانا پسند کرتی تھیں۔

ان تمام خصوصیات کے پس پشت مادری نظام[1] کے اثرات بے حد واضح تھے اور یہ تمام تہذیبیں

---

[1] Matriarchal System

مادری نظام کی نمائندہ تھیں ۔ بے شک سطح پر پدری نظام کے کچھ آثار ہویدا ہو چکے تھے ۔ مثلاً بیل کی مدد سے سر اب کھیتی باڑی کرنے لگا تھا اور عورت جو کھیت کے ساتھ ہزارہا برس تک منسلک رہی تھی اب پس منظر میں چلی گئی تھی ، نیز مرد بادشاہ معاشرے پر حکومت کرنے لگے تھے تاہم چونکہ یہ تہذیبیں مادری نظام کی پیداوار تھیں اس لیے ان کا مزاج بھی عورت کے مزاج ہی سے مشابہ تھا ؛ چنانچہ تخلیق ، مادہ پرستی اور اشیاء کے ساتھ چمٹنے کا جو رجحان ، عورت کی فطرت میں شامل ہے ، ان تہذیبوں میں بھی عام تھا ۔ پس اگر یوں سوچا جائے کہ افریشیا کا میدان (جو سندھ ، عراق ، مصر اور کریٹ کی تہذیبوں کا گہوارہ تھا) ایک ایسی شمع کی طرح تھا جس میں روشنی کے علاوہ اور سب کچھ تھا تو شاید یہ تشبیہ بات کی وضاحت کر سکے یا پھر اگر یوں سوچیں کہ افریشیا کی تہذیب ایک ایسی عورت کی طرح تھی جو مرد کے انتظار میں صدیوں سے چشم براہ بیٹھی تھی تو شاید بات مزید واضح ہو سکے اب دیکھنا یہ ہے کہ اس شمع کو روشنی کیسے عطا ہوئی یا اس عورت کو کس مرد نے آ کر نوید وصل دی کہ دراصل یہ واقعہ تاریخ تہذیب میں بے پناہ اہمیت کا حامل ہے اور تہذیبی ارتقاء کے راستے میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے ۔

دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ افریشیا کی یہ مادی تہذیب مضبوط بنیادوں پر استوار ہو چکی تھی یہ تہذیب زمین کے ساتھ بری طرح وابستہ تھی ۔ تحرک اور آوارگی کا رجحان ناپید تھا ؛ البتہ جسم اور اس کے تقاضے زندگی پر پوری طرح مسلط تھے ۔ اس نیم تاریک فضا میں بصارت کا عمل محدود لیکن سونگھنے چکھنے سننے اور چھونے کی حسیات بہت تیز تھیں اور ان حسیات کی تسکین ہی زندگی کا منتہائے مقصود تھا مجموعی اعتبار سے یہ تہذیب بن کی کیفیت میں مبتلا تھی اور اس لیے روحانی رفعتوں سے بھی ناآشنا تھی ۔ اس تہذیب میں ریاضی ، فلکیات ، فن تعمیر ، موسیقی اور لین دین کا کاروبار ایک خاص مقام تک پہنچ کر رک گیا تھا اور زندگی بڑے بڑے شہروں کی فصیلوں کے پیچھے سمٹ کر رہ گئی تھی ۔

یہ ہلال کے اس طرف کی کہانی ہے ۔ ہلال کی دوسری طرف انسان یا نگ کے ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا اور ایک اندرونی تموج اور خلفشار کے تحت ایک سیمابی کیفیت میں مبتلا تھا ۔ گویا جوف الارض میں ایک بار پھر تحرک اور ہیجان نمودار ہو گیا تھا اور مضطرب زندگی اس سے باہر نکل آنے کے لیے بیتاب ہو رہی تھی اور پھر دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ انسانوں کا ایک سیلاب وسطی ایشیا سے نکل کر جنوب مغرب کے میدانوں میں آنا شروع ہوا اور اس ارضی تہذیب سے ہم کنار ہو گیا ۔ جو صدیوں سے

ایک صدف کی طرح بارش کے پہلے قطرے کی منتظر بیٹھی تھی۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ آنے والے یہ لوگ "آریا" تھے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق آریاؤں کے علاوہ بہت سے دوسرے قبائل بھی اس طویل ہجرت میں شامل ہوئے۔ موجودہ بحث کے لیے اس قدر کافی ہے کہ یہ لوگ "خانہ بدوش" تھے اور زمین کے ساتھ وابستہ نہیں تھے؛ چنانچہ نو واردوں کے ہاں آوارگی کا رجحان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا اور موجودہ بحث کے لیے یہی ایک بات اہمیت کی حامل ہے۔ یہ آوارہ قبائل ارضی تہذیب سے ایک بالکل مختلف طریق بود و باش کے تابع تھے۔ صدیوں کی آوارہ خرامی کے نتیجے میں ان کے ہاں چھونے، سننے اور سونگھنے کی حسیات کے مقابلے میں "بصارت" بہت تیز ہو چکی تھی۔ مسلسل سفر میں امٹ فاصلے ابھرتے چلے آتے ہیں اور انہیں گرفت میں لینے کے لیے "بصارت" کو زیادہ تقویت حاصل ہو جاتی ہے۔ گویا جذبے کی گرانباری کے مقابلے میں تخیل کی سبک باری زیادہ اہم قرار پاتی ہے۔ پھر جنگل یا شہر کی زندگی میں طلوع و غروب کے لمحات بالعموم تجربے کی گرفت سے دُور دُور رہتے ہیں لیکن ایک خانہ بدوش کو ان کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کے ہاں خیمے کے اندر جلتا ہوا ایک مریل سا دیا خیمے کے باہر کی لامحدود تاریکی سے برسرِپیکار ہوتا ہے اور اس لیے خانہ بدوش کے ہاں تاریکی اور روشنی کا تضاد بڑی شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ پس زمین کے بجائے آسمان کی طرف دیکھنے، رات اور دن کے تضاد کو محسوس کرنے اور سماعت سے زیادہ بصارت کو بروئے کار لانے سے خانہ بدوش کے ہاں روشنی اور تاریکی کی ثنویت ابھر آتی ہے جو بعد ازاں نیکی اور بدی کے تصورات میں بدل جاتی ہے۔ اس کے علاوہ خانہ بدوش کی زندگی میں نہ تو وہ کثرت ہوتی ہے جو جنگل اور زراعت کا امتیازی وصف ہے اور نہ اسے فراوانی کا وہ احساس ہی ہوتا ہے جو ایک خوشحال اور کھاتے پیتے معاشرے کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ایک سادہ مفلس اور بے رنگ و بُو زندگی میں کثرت کے بجائے وحدت کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے اور انسان از خود یکتائی کے تصور کی طرف مائل ہونے لگتا ہے۔ ارضی معاشرے میں تحرک ناپید ہوتا ہے اور اس لیے فرد سوسائٹی کے کل میں محض ایک پرزے کی طرح کام کیے جاتا ہے لیکن ایک متحرک خانہ بدوش قبیلے میں فرد کی انفرادیت ابھر آتی ہے اور سماجی تقاضے پس منظر میں چلے جاتے ہیں؛ البتہ یہاں سماج کے بجائے کوئی لیڈر یا رہبر

پیدا ہو جاتا ہے، جو خانہ بدوشوں کو راستہ دکھانے لگتا ہے؛ چنانچہ ایک لیڈر اور ایک سورج کے وجود کا احساس بالآخر ایک خدا کے تصور کو جنم دیتا ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ٹھہرا ہوا معاشرہ زمین اور جنگل سے وابستہ ہونے کے باعث "مادری نظام" کا علمبردار ہے جبکہ آوارہ اور خانہ بدوش قبیلے میں زمین سے رشتہ منقطع ہونے کے باعث "پدری نظام" وجود میں آجاتا ہے۔ اسی لیے دھرتی دیوی کے مقابلے میں خانہ بدوش کے ہاں آسمانی دیوتاؤں کا وجود ابھرتا ہے اور بادشاہ اور سورج سے لے کر دیوتا یا خدا تک پدری نظام کے نقوش واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔

کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب دو ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ آریہ اور ان کے بھائی بند جنوب مغربی ایشیا کی طرف آئے تو ان کے ہاں خیر اور شر کا تصور واضح ہو چکا تھا یا ان کے ہاں ایک خدا کی عبادت کا طریق رائج تھا۔ ایسی کوئی بات نہ تھی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ مسلسل آوارگی اور خانہ بدوشی کے باعث ان قبائل کے ہاں وہ تمام عناصر ابھر آئے تھے جو ایک خدا کے تصور کی تشکیل میں ممد ثابت ہوتے ہیں۔ ایک بات تو واضح ہے کہ یہ لوگ پدری نظام کے علمبردار تھے۔ پھر زمین کے ساتھ ان کی وابستگی نہ ہونے کے برابر تھی[1] نیز تقسیم اور فراوانی کے تصور سے وہ آشنا نہیں تھے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ان لوگوں کا طریقِ بود و باش ارضی تہذیب سے بالکل مختلف تھا۔ ان کی حیثیت ایک ایسے نئے بیج کی سی تھی جس میں ایک پورے درخت کا پیکر سمٹا ہوا تھا۔ لیکن یہ بیج موزوں "زمین"

---

[1] بعض لوگوں کا خیال ہے کہ آریا خانہ بدوشی اختیار کرنے سے قبل زراعت پیشہ تھے۔ یہ بات غلط نہیں کیونکہ آریاؤں کے ہاں آوارہ گردی اختیار کرنے کے بعد بھی بعض ایسی قدریں باقی رہیں جو ان کے ابتدائی پیشہ کی غماز تھیں لیکن یہاں دیکھنا صرف یہ ہے کہ افریشیا کی ارضی تہذیب سے متصادم ہونے کے موقع تک آریہ ایک طویل آوارہ خرامی اور خانہ بدوشی کے دور سے گزر چکے تھے اور اس لیے ان کے ہاں پدری نظام کے نقوش پوری طرح اجاگر ہو گئے تھے۔ یوں بھی انسانی تہذیب تحرک اور جمود کے مراحل سے بار بار گزرتی ہے۔ خود افریشیائی تہذیب کے باشندے کسی زمانے میں آوارہ گرد تھے لیکن پھر ہزارہا سال تک زمین سے وابستہ رہنے کے باعث ان کے ہاں مادری نظام پوری طرح مسلط ہو گیا بالکل اسی طرح تہذیب کے کسی مرحلہ پر آریہ بھی ایک حد تک زمین سے وابستہ رہے ہوں گے لیکن جب وہ افریشیا میں وارد ہوئے تو خانہ بدوش اور آوارہ قبائل پر مشتمل تھے۔

کی تلاش میں تھا اور اس زمین کی عدم موجودگی میں قطعاً بار ور نہ ہو سکتا تھا۔ جب یہ خانہ بدوش قبائل افریشیا کے میدانوں میں اترے اور یہاں کی ارضی تہذیب سے متصادم ہوئے تو گویا بیج کو دھرتی حاصل ہو گئی۔ پدری اور مادری نظام، یانگ اور ین کا یہ ایک انوکھا اتصال تھا اور اس کے نتیجے میں ارضی تہذیب کے جسم میں پہلی بار "روح" داخل ہوئی اور جذبے کی گرانبار کیفیت تخیل سے ہمکنار ہو کر سبک اور لطیف صورت اختیار کرنے لگی۔

مشعل برداروں کا یہ قافلہ جسے تاریخ میں "ہند یورپی" کا نام ملا ہے۔ وسطی ایشیا سے نکل کر ایران میں پھیل گیا۔ یہاں سے اس کی ایک شاخ افغانستان کے راستے ہندوستان میں داخل ہو گئی اور وادیٔ سندھ کی قدیم دراوڑی تہذیب سے متصادم ہو گئی (اس کا ذکر آگے آئے گا) دوسری شاخ ایران کو روندنے کے بعد سُمیر اور بابل کی تہذیب سے متصادم ہوئی اور اس کے بعد شام اور مصر تک بڑھتی چلی گئی۔ چونکہ ہند یورپی قبائل کی یہ ہجرت ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ اس لیے دو ہزار قبل از مسیح کے بہت بعد آرمینیا (ترکی) میں حطیوں[1] نے جو حکومت قائم کی، قیاس غالب ہے کہ اس کا تعلق بھی ہند یورپی قبائل ہی سے تھا۔ اسی طرح کریٹ کی سلطنت کو بیخ و بن سے اکھاڑنے والے بھی ہند یورپی قبائل ہی تھے۔

عراق (سُمیر اور بابل) پر آریاؤں کے حملے کی تاریخ کا تعین نہیں ہو سکا لیکن عام خیال یہی ہے کہ اٹھارہ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تھا۔ عراق کے مختلف حصوں کو ایک سلطنت میں منسلک کرنے کا کام سارگان[2] نے سرانجام دیا تھا جس نے چوبیس سو قبل از مسیح میں متحدہ عراق پر حکومت کی۔ اس کے بہت عرصے بعد بابل کے حکمران حمورابی نے ایک بار پھر عراق کو ایک سلطنت میں منتقل کر دیا لیکن جب آریاؤں نے عراق پر حملہ کیا تو حمورابی کی سلطنت زوال پذیر ہو چکی تھی۔ بہرحال اس حملے کے کچھ عرصہ بعد جب

---

[1] Hittities

[2] Sargon

آریاؤں نے شام، فلسطین اور مصر کی طرف بڑھنا شروع کیا تو یہی وہ زمانہ تھا جب حضرت ابراہیمؑ نے اپنے وطن اُر (جو عراق میں تھا) کو خیر باد کہا اور خانہ بدوشی اختیار کر لی۔ حضرت ابراہیمؑ نے اُر کو کیوں چھوڑا اس کا باعث معلوم نہیں ہو سکا۔ تاہم خیال یہی ہے کہ آریاؤں کے حملے کے بعد عراق کے قبائل کو وہ "روشنی" دکھائی دی جو سشتار کی منجمد اور نیم تاریک فضا میں ممکن نہیں تھی، چنانچہ جن قبائل نے آریاؤں کی مصر کی طرف پیش قدمی کے موقعے پر اپنے وطن کو چھوڑا ان میں حضرت ابراہیمؑ کا قبیلہ بھی تھا۔ لبعدازاں جب آریاؤں نے شام کو روندنے کے بعد مصر پر حملہ کیا تو حضرت ابراہیمؑ کا یہ قبیلہ ان کے ساتھ تھا۔ مصر کو آریاؤں نے سترہ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ فتح کر لیا اور اس پر ڈیڑھ سو برس تک حکومت کرتے رہے۔ یہ غیر ملکی بادشاہ ہکسوز[1] یا گڈریے بادشاہ کہلائے۔ بعض تاریخ دانوں کا خیال ہے کہ ہکسوز سامی النسل تھے۔ لیکن ٹائن بی[2] نے واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ ہکسوز آریا تھے اور عراق سے آئے تھے پھر یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں، کہ جب ڈیڑھ سو برس کی حکومت کے بعد ہکسوز کو مصریوں نے ملک سے نکال باہر کیا تو یہ قریب قریب وہی زمانہ تھا جب حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل نے مصر سے ہجرت کی اور مصریوں نے ان کا پیچھا کیا۔ مصر سے نکلنے کے بعد حضرت موسیٰؑ اور ان کے قبائل کنعان کے اردگرد آباد ہو گئے۔ کئی سو سال کے بعد ان قبائل نے (جو یہودی کہلائے اور مسلسل سفر اور خانہ بدوشی جن کا مسلک تھا) فلسطین میں اپنی حکومت قائم کی اور حضرت داؤدؑ اور حضرت سلیمانؑ ایسے پیغمبر بادشاہ پیدا کیے۔ لبعدازاں ۵۸۷ ق.م میں یروشلم پر بابل کے بادشاہ نے فتح حاصل کی اور یہودیوں کو قید کر کے بابل لے گیا جہاں وہ ایک طویل عرصے تک قید رہے حتیٰ کہ ۵۳۵ ق.م میں ایران کے بادشاہ سائرس نے بابل فتح کرنے کے بعد انہیں آزاد کیا اور یروشلم کو واپس جانے کی اجازت عطا کی۔

---

[1] Hyksos

[2] Toynbee - Introduction to a Study of History (Abridgement I.VII P.28)

یہودیوں کی اس تاریخ کا مطالعہ کریں تو چند باتیں فی الفور آئینہ ہو جاتی ہیں مثلاً یہ کہ یہودیوں اور آریاؤں کا رابطہ بہت پرانا ہے۔ وہ عراق میں آریاؤں کے ساتھ منسلک ہوئے اور آریاؤں کی معیت میں مصر پر حملہ آور ہوئے، جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سو برس تک مقیم رہے اور جب آریاؤں کو وہاں سے نکالا گیا تو انہوں نے بھی ہجرت کی اور کنعان کے گرد و نواح میں آ کر آباد ہو گئے یہاں ان کی حالت اس شخص کی سی تھی جو چکی کے دو پاٹوں کے درمیان آ گیا ہو۔ ایک طرف حطیوں کی سلطنت تھی اور دوسری طرف مصر کی اور یہ دونوں سلطنتیں ایک دوسری سے برسرِ پیکار تھیں۔ یہودی کبھی ایک اور کبھی دوسری سلطنت کا ساتھ دیتے تھے ظاہر ہے کہ ان حالات میں وہ حطیوں کے بہت قریب آئے ہوں گے اور حطی ہند یورپی قبائل سے متعلق تھے۔ بعد ازاں جب شاہِ بابل انہیں قید کر کے بابل لے گیا تو یہ وہ زمانہ تھا جب ایران میں کہ آریاؤں کا سب سے بڑا مرکز تھا زرتشت کا نظریہ جنم لے کر پھیل چکا تھا۔ زرتشت کے ہاں روشنی اور تاریکی، نیکی اور بدی، اہرمزد اور اہرمن کی ثنویت بہت واضح تھی۔ ان میں سے اہرمزد روشنی یا نیکی کی سلطنت کا حاکم تھا اور اہرمن تاریکی اور برائی کی سلطنت کا لیکن زرتشت کے ہاں اس ثنویت کے پسِ پشت ایک لامحدود لازوال ہستی بھی موجود ہے۔ جسے اس نے زیروان اکرن ؎ کا نام دیا ہے۔ گویا زرتشت کے ہاں ایک خدا کے وجود کا تصور بھی ملتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے روح کی بقا کے تصور کو بھی پیش کیا ہے۔ جب ایران کے بادشاہ سائرس نے یہودیوں کو بابل کی قید سے رہائی دلائی تو ضرور ہے کہ آریہ اور یہودی نظریاتی طور پر ایک دوسرے کے قریب آئے ہوں گے اور انہوں نے ایک دوسرے پر اثرات بھی مرتسم کئے ہوں گے پھر چونکہ آریہ آوارگی اور خانہ بدوشی کے ایک طویل دور سے گزر کر آئے تھے اس لیے ان کے اثرات کو ان قبائل نے ضرور قبول کیا ہوگا جو کسی نہ کسی وجہ سے خود بھی خانہ بدوشی کے عمل میں مبتلا تھے۔ بعض حالات کے زیرِ اثر آلِ ابراہیمؑ نے خانہ بدوشی اور آوارہ خرامی کا طریق اختیار کر لیا تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انہوں نے آریاؤں کے اثرات کو بھی دوسروں کی بہ نسبت زیادہ ہی قبول کیا ہوگا اور ان کی اپنی مخصوص طرزِ بود و باش نے انہیں خود بھی ایک متحرک زاویۂ

؎ Zeruane-Akern

نگاہ کی تخلیق میں مددی ہوگی۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ ہند یورپی قبائل مشعل بردار تھے، تاہم روشنی کا شعور آریاؤں کے بجائے افریشیا کی ارضی تہذیب کے بعض افراد کو ہوا؛ چنانچہ زرتشت خود آریہ نہیں تھا۔ اسی طرح اسرائیلی پیغمبر سامی النسل تھے اور مہاتما بدھ بھی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں "شعلہ" باہر سے آیا لیکن جن شعلوں نے اس شعلے سے اکتسابِ نور کیا وہ اسی ارضی تہذیب کی پیداوار تھیں۔ یہودیوں کے ہاں روشنی کی نمو اور ایک خدا کی عبادت کے تصور کو اس لیے بھی تقویت ملی کہ طویل ہجرت کے دوران میں انہیں بے حد مصائب کا سامنا کرنا پڑا اور حالات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ان کے ہاں یکے بعد دیگرے پیغمبر اور رہبر پیدا ہوتے رہے ایک وقت میں ایک پیغمبر یا ایک رہبر کے وجود نے بھی وحدت کے تصور کو یقیناً بہت نکھارا ہوگا۔

لیکن یہودیوں اور آریاؤں میں ایک بنیادی فرق یہ تھا کہ آریہ تو سینکڑوں (شاید ہزاروں) برس سے آوارگی اور خانہ بدوشی کے چکر میں گرفتار تھے۔ لیکن یہودیوں کی ہجرت ہنگامی نوعیت کی تھی اور ان کے جدِ امجد حضرت ابراہیمؑ اپنے وطن (شنار) میں کھیتی باڑی کیا کرتے تھے۔ مثلاً آثارِ قدیمہ کے ماہرین نے بابل سے جو تختیاں برآمد کی ہیں ان میں سے ایک پر درج ہے۔[1]

"ابراہیم نے ایک ماہ کے لیے ایک بیل ابنِ سن سے کشتی نابام کی معرفت لیا ہے"۔

——اور ماہرینِ آثارِ قدیمہ کا خیال ہے کہ یہ تختی اور اسی قسم کی کئی تختیاں حضرت ابراہیمؑ ہی سے متعلق ہیں۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ حضرت ابراہیمؑ کسی خانہ بدوش قبیلے سے متعلق نہیں تھے بلکہ اپنے وطن ار میں رہتے تھے اور کھیتی باڑی کرتے تھے جب آریاؤں نے ان کے ملک کو تسخیر کیا اور یہاں سے مصر کی طرف پیش قدمی کی تو حضرت ابراہیمؑ کے قبیلے نے بھی شنار کی زمین کو خیر باد کہہ کر خانہ بدوشی اختیار کر لی، تاہم وطن سے حضرت ابراہیمؑ کی یہ ہجرت ان کے قبیلے کے لیے کوئی مژدۂ جانفزا نہیں تھا بلکہ اس قبیلے کے افراد نے غریب الوطنی کی اس حالت کو ناپسند کیا تھا اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت کو ترک کرکے بہت جلد زمین سے وابستہ ہو جانا چاہتے

---

[1] Barton-Archaeology & The Bible P.344

تھے کہ ان کے لیے وطن سے ہجرت جنت سے ہجرت کے مترادف تھی مثلاً پرانے عہد نامے میں یہودیوں کا خدا بار بار انہیں 'موعودہ زمین' کے حصول کا یقین دلاتا تھا اور یہودیوں کے ہاں آج تک موعودہ جنت یعنی زمین کو حاصل کرنے کی خواہش بہت تیز رہی ہے اب اس خواہش کی تکمیل بھی ہو گئی ہے۔ بہرحال یہودی نہ صرف ایک خاص خطۂ زمین سے متعلق تھے، بلکہ زراعت پیشہ ہونے کے باعث زمین سے ان کی وابستگی بھی نہایت توانا تھی؛ چنانچہ ہر ہر قدم پر زمین کے لوازم ان کا راستہ روک لیتے تھے اور ان کے پیغمبروں کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی تھی کہ انہیں ہدایت کریں اور خدا کا قہر یاد دلائیں۔ پھر افریشیا کی ارضی تہذیب میں نہ صرف زرخیزی کے دیوتاؤں کی پرستش عام تھی بلکہ ایک خدا کے بجائے بے شمار خداؤں کے وجود کو تسلیم کرنے کا رجحان بھی توانا تھا اور چونکہ یہودی بنیادی طور پر زراعت پیشہ تھے اور ان کے خون میں ارضی تہذیب کے تمام عناصر موجود تھے اس لیے جب بھی انہیں موقع ملتا تھا، زمین اور اس کی روایات کی طرف مراجعت کی کوشش کرتے تھے۔ مثلاً جب مصر سے نکلنے کے بعد وہ کنعان میں کچھ عرصے کے لیے آباد ہوئے تو کنعان کے دیوتا بالم[1] اور بچھڑے کی پوجا کے تصورات نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ قرآن میں اس واقعے کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا گیا ہے۔

> "اور پھر دیکھو کہ موسےٰ سچائی کی روشن دلیلوں کے ساتھ تمہارے پاس آیا لیکن جب (چالیس دن کے لیے) تم سے الگ ہو گیا تو تم بچھڑے کے پیچھے پڑ گئے اور ایمان سے منحرف ہو گئے اور تمہارے کفر کی وجہ سے تمہارے دلوں میں گوسالہ پرستی رچ گئی۔"[2]

فی الواقعہ یہودیوں کے خون میں کوئی ایسی بات تھی کہ وہ بار بار پیغمبروں کے دکھائے ہوئے راستے سے ہٹ کر اپنے 'اصل' کی طرف مڑ جاتے تھے۔ ان کی حالت بھیڑوں کے اس گلّے کی سی تھی جو صحراؤں کو چھوڑ کر ان زرخیز میدانوں کو لوٹ جانا چاہتا ہو جہاں سے وہ نکل کر آیا تھا اور یہودیوں

---

[1] Balam

[2] ابوالکلام آزاد، ترجمان القرآن ص ۲۰۰۔

کے پیغمبر ان گڈریوں کے مانند تھے جو انہیں ہانک کر آگے ہی آگے لے جانا چاہتے تھے. شاید اسی لیے سیالی ٹوزا نے حضرت موسیٰ کے قوانین کو اس عصا کے مترادف قرار دیا ہے. جو خدا نے بے راہروں کو سزا دینے کے لیے نازل کیا تھا۔

یہودیوں کے ہاں ایسی کچھ اور چیزیں بھی تھیں جو اس بات پر دال ہیں کہ یہودی بنیادی طور پر ارضی تہذیب سے متعلق تھے مثلاً ان کے ہاں سیم وزر اور دوسرے دنیاوی لوازم کے لیے ایک نہایت شدید خواہش ہمیشہ سے موجود رہی ہے. لالچ اور بے رحمی عام طور سے ان کی "صفات" قرار پائی ہیں اور وہ ہمیشہ سے جنتِ ارضی کی تلاش میں سرگرداں رہے ہیں. مثلاً قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر آیا ہے کہ سود لینا ممنوع ہے لیکن غیر یہودی سے لیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں قرآن میں یہودیوں کے اس عقیدے کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

وَاَخْذِهِمُ الرِّبٰوا وَقَدْ نُهُوْا عَنْهُ وَاَكْلِهِمْ اَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ

(۴، ۵۹)

(اور ان کا سود کھانا حالانکہ وہ اس سے روک دیلے گئے تھے اور ان کی بات کہ لوگوں کا مال ناجائز طریقے سے کھا لیتے تھے)

اس کے برعکس آریاؤں میں تیاگ اور بے نیازی کی صفات عام تھیں اور وہ سورج کی روشنی کی تقلید میں محبت اور مفاہمت کے مبلغ تھے. ایران کے بادشاہ سائرس (جو آریہ تھا) کی سلطنت، محبت اور برداشت کے زریں اصولوں پر قائم تھی اور آریاؤں کی ان صفات کے لیے ایک مثالی حیثیت رکھتی تھی. پھر یہودیوں کے ہاں خدا کے خوف کا تسلط بھی اس بات پر دال ہے کہ وہ ارضی تہذیب کے اس خوف میں ابھی تک مبتلا تھے جو دراصل جنگل کی پیداوار تھا اور افریشیا کی تہذیبوں میں جس کے اثرات ابھی تک موجود تھے. مزید براں یہودیوں کے ہاں اگرچہ خانہ بدوشی کے باعث ایک لیڈر، ایک پیغمبر اور ایک خدا کا تصور ابھر آیا تھا؛ تاہم چونکہ ان کے خون میں ابھی تک ارضی تہذیب کے اثرات موجود تھے. اس لیے ان کے معاشرے میں بھی فرد کے بجائے سوسائٹی کو اہمیت حاصل تھی. اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کا خدا ہمیشہ ان کے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا اور ہمیشہ قبیلے کو اجتماعی طور پر نجات حاصل کرنے کی تلقین کرتا تھا اور نافرمانی کی صورت میں سارے قبیلے پر عذاب نازل کرتا تھا؛ چنانچہ ان کے ہاں فرد

کی نجات کا تصور ناپید تھا کہ فرد کو اس معاشرے میں کوئی اہمیت حاصل نہ تھی[۱]۔ بہر کیف سامی النسل قبائل کی تمام خصوصیات۔ دنیاوی لوازم سے وابستگی، کیمیاگری، جنسی تسکین کے سلسلے میں انتہاپسندی وغیرہ۔ (جو دراصل ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے کی دین تھیں) یہودیوں کے ہاں بھی موجود تھیں، تاہم مسلسل آوارگی اور خانہ بدوشی کی حالت میں رہ کر اور آوارہ قبائل کے بہت قریب آکر ان کے ہاں "روشنی" کی تلاش اور پدری نظام کی تشکیل کا رجحان ابھر آیا اور انہوں نے کثرت کے بجائے وحدت کو اپنا مسلک بنا لیا۔ اس کے باوصف یہودیوں کے ہاں ابتدائی دھرتی پوجا کے اثرات کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب حضرت عیسیٰؑ نے جو زرتشت کے چھ سو برس بعد ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب ہر طرف آریاؤں کے محبت، تیاگ اور انوار پرستی کے رجحانات عام ہو چکے تھے، ایک ایسے مذہب کا پرچار کیا جو یہودیوں کے بنیادی اور نسلی رجحانات کے منافی تھا تو یہودیوں نے اس کی سخت مخالفت کی۔ مثلاً حضرت عیسیٰؑ نے محبت اور برداشت کا سبق پڑھایا جب کہ یہودی اپنے دشمن کی کھال تک ادھیڑ ڈالنے کے حق میں تھے (یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ موسوی نظام کا گڈریا جب بھیڑوں کے گلے کو ہانکتا تھا تو اس کا عصا خوف اور سزا کی علامت بن جاتا تھا جبکہ عیسوی نظام میں گڈریے نے عصا کو ترک کر کے پچکارنے کے عمل کو اپنا لیا تھا) پھر عیسائیت نے جنتِ ارضی کو بہت کم اہمیت دی بلکہ تیاگ پر زور دیا جبکہ یہودی اس دنیا اور اس کے لوازم سے بُری طرح وابستہ تھے اور تیاگ کے سخت مخالف تھے۔ آخری بات یہ ہے کہ عیسائیت میں فرد کی نجات کا دارومدار اس کے اپنے اعمال پر تھا جبکہ یہودیوں کے ہاں فرد کے بجائے قبیلے کو اہمیت حاصل تھی اور نجات اور عذاب کا تعلق فرد کے بجائے قبیلے کے ساتھ قائم تھا۔ دوسرے لفظوں میں یہودیوں نے "انفرادیت" کے اس رجحان کو ناپسند کیا جو عیسائیت کے زیرِ اثر عام ہو رہا تھا۔ بہرحال عیسائیت زمانے کے ان نئے میلانات سے نسبتاً زیادہ متاثر تھی جو خانہ بدوش قبائل بالخصوص آریاؤں کے تسلط کے تحت عام ہو رہے تھے جب کہ یہودیوں کے ہاں دھرتی پوجا کے وہ نسلی اور آبائی رجحانات بہت توانا تھے جو ازلیشیا کی ارضی تہذیب سے بالواسطہ طور پر منسلک تھے۔ ایسے حالات میں اگر یہودیوں نے حضرت عیسیٰؑ کو صلیب پر چڑھا دیا تو یہ کوئی انوکھی بات نہ تھی۔

۱؎ Hegel – The Philosophy of History

دو تہذیبوں کی آویزش

(۱)

آریاؤں کے قافلے وسطی ایشیا سے نکل کر ایران پر قابض ہو گئے تھے یہاں سے ایک طرف تو انہوں نے آرمینا، شام اور شنار (عراق) کی جانب پیش قدمی کی (اس کا تفصیلی ذکر آ چکا ہے) اور دوسری طرف افغانستان کے راستے ہندوستان کے برصغیر میں اترتے چلے آئے ہندوستان میں آریہ ۱۵۰۰ ق۔م کے لگ بھگ داخل ہوئے۔ اس وقت ان کی زبان ویدک تھی جو ایران کی قدیم زبان "اوستا" سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسلسل آوارگی کے باعث زمین سے ان کے بندھن کمزور تھے اور وہ کثرت کے مقابلے میں وحدت کے نظریے کی طرف فطری طور پر مائل تھے۔ بے شک آریاؤں کے بھی کئی ایک دیوتا تھے لیکن ایک تو ان کی تعداد بہت کم تھی، دوسرے یہ دیوتا ارضی اور جسمانی صفات سے ایک بڑی حد تک ماورا تھے اور فطرت کے مظاہر بالخصوص روشنی، گرج، صبح، آگ، ہوا وغیرہ کے علمبردار تھے۔ دوسری طرف ارضی تہذیبیں تقسیم اور تنوع کے اصول پر قائم تھیں اور ان میں دیوتاؤں اور دیویوں کی بے پناہ کثرت تھی۔ پھر یہ متعدد دیوتا ہر ہر قدم پر اپنے ارضی اور مادی وجود کا احساس بھی دلاتے تھے اور اس "خوف" کو متحرک کرتے تھے جو ان تہذیبوں کے رگ وپے میں جاری وساری تھا۔ آریاؤں نے جب ہندوستان میں قدم رکھا تو وہ اس خوف سے یکسر بے نیاز تھے۔ جسم اور زمین کی زنجیریں بھی ان کے لیے بے معنی تھیں؛ چنانچہ ان کے ہاں چمٹنے اور سہارا لینے کے بجائے آزاد اور متحرک رہنے کی خواہش بہت توانا تھی۔

لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان میں قدم رکھا تو انہیں ہندوستان کی قدیم دارو ڑی تہذیب سے متصادم ہونا پڑا۔ یہ محض جسمانی تصادم نہ تھا بلکہ اس میں دو مختلف تہذیبیں، دو مختلف نظام ایک

دوسرے کے قریب آئے اور اس کے نتیجے میں آریاؤں نے (کہ یانگ کی حالت میں تھے) دراوڑی تہذیب سے (جو ین کی علمبردار تھی) تہذیبی لین دین شروع کر دیا یوں بھی زمین سے وابستہ معاشرہ ثقافتی لحاظ سے آوارہ گرد اور خانہ بدوش کے معاشرے کی بہ نسبت زیادہ رنگارنگ ہوتا ہے اور زود یا بدیر اسے اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے؛ چنانچہ ۱۵۰۰ ق م سے ۹۰۰ ق م تک آتے آتے آریاؤں نے دراوڑی تہذیب پر اپنے اثرات مرتسم کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے بہت سے اثرات خود بھی قبول کر لیے تھے اور ان پر زمین کا وہ جادو اثر انداز ہونے لگا تھا جس میں دراوڑی تہذیب قدیم زمانے ہی سے گرفتار تھی۔ یہ اثرات کیا تھے؟ اور آریاؤں نے ان اثرات کے جوئے کو اتار پھینکنے کے لیے کیا اقدامات کیے۔ ان کا ذکر آگے آئے گا۔ فی الحال یہ دیکھنا چاہیے کہ دراوڑی تہذیب کن عناصر سے مرتب ہوئی تھی اور اس کے 'جادو' کی نوعیت کیا تھی؟

عام طور سے دراوڑی تہذیب سے مراد جنوبی ہند کی تہذیب لی جاتی ہے لیکن جب آریاؤں نے ہندوستان پر حملہ کیا تو اس تہذیب کا سب سے بڑا مرکز وادیٔ سندھ تھا اور یہ تہذیب ہمالہ کے دامن سے لے کر بلوچستان اور گجرات کاٹھیاواڑ تک پھیلی ہوئی تھی۔ چونکہ گنگا کا میدان زمین کا وہ ٹکڑا ہے جو سب سے آخر میں سمندر سے ابھرا اس لیے اس خطۂ زمین پر تہذیبی تصادم بھی نسبتاً دیر کے بعد نمودار ہوا اور دراوڑی تہذیب اس میدان کے بجائے پنجاب، سندھ، کاٹھیاواڑ اور جنوبی ہند میں پروان چڑھی۔ دراوڑی تہذیب بجائے خود دو انسانی نسلوں کے تصادم اور انضمام کی پیداوار تھی۔ ہندوستان کے قدیم ترین باشندے پروٹو آسٹرالائیڈز[1] نسل کے لوگ تھے۔ ان کی ناک چپٹی اور ہونٹ موٹے موٹے تھے۔ آریاؤں کی آمد سے ہزاروں برس قبل بحیرہ روم کے علاقے کی ایک نسل نے ہندوستان کی طرف ہجرت کی۔ یہ تنگ ناک، لمبوترے سر اور اکہرے بدن کے لوگ تھے۔ یہ دو نسلیں جب آپس میں ٹکرائیں تو ان کے تصادم سے دراوڑی نسل نے جنم لیا۔ ہڑپہ کلچر میں ان دونوں نسلوں کا وجود ثابت ہو چکا ہے بلکہ بعض محققین کا تو یہ خیال ہے کہ ہڑپہ اور موہنجوداڑو کی زبان قدیم تامل ہی کی ایک صورت تھی پروٹو آسٹرولائڈ نسل کے لوگ زیادہ تر جنگل کے باسی تھے اور ان پر مذہب الارواح کا بہت گہرا

---

[1] Proto-Astratoide

اثر تھا۔ پھر یہ لوگ زمین سے وابستہ تھے۔ اس لیے زمین کی زرخیزی نے بھی ان پر اثرات مرتسم کئے تھے۔ دوسری طرف بحیرۂ روم کے علاقے کی نسل مسلسل سفر اور ہجرت میں مبتلا ہو کر یانگ کی ہیبت میں ڈھل چکی تھی اور اس کے ہاں یقیناً پدری نظام کے کچھ آثار بھی ہویدا ہو چکے ہوں گے جب یہ دونوں نسلیں آپس میں ٹکرائیں تو گویا دھرتی کو بیج اور زمین کو آسمان کا قرب حاصل ہو گیا اور اس ملاپ سے دراوڑی تہذیب پیدا ہوئی جو ایک ارضی اور مادی تہذیب تھی اور جس پر مادری نظام کی چھاپ پوری طرح ثبت تھی۔ چونکہ جنگل کا خوف اور زمین کا تنوع اس دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ یہ تہذیب افریشیا کی مادی تہذیب ہی کا ایک حصہ تھی۔

وادیٔ سندھ کی اس دراوڑی تہذیب نے ۲۵۰۰ اور ۳۰۰۰ ق۔م کے درمیانی عرصے میں اپنے قدم پوری طرح جما لیے تھے یہ ایک ایسا مدوّن اور مرتب معاشرہ تھا جسے شہد کی مکھیوں کے چھتے سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس دراوڑی تہذیب کے شہر بالخصوص ہڑپہ اور موہنجوڈرو شہد کے چھتوں کے مانند تھے۔ بلکہ اس معاشرے میں فرد بھی ایک بے نام جزو کی طرح "کل" کے ساتھ چمٹا ہوا تھا۔ وادیٔ سندھ کی اس تہذیب کے شہر بڑی بڑی فصیلوں میں گھرے ہوئے تھے، بازار اور گلیاں قطار اندر قطار چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں اور مکانات ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح جڑے ہوئے تھے جیسے سہارا لیے کھڑے ہوں بعینہٖ جیسے اس معاشرے کے افراد کسی انجانے خوف کے تحت ایک دوسرے کے بہت قریب آ گئے تھے اور اپنی "انفرادیت" کو تج کر کے "کل" کے نظم و ضبط میں یکسر کھو چکے تھے۔ ان کے مکانات کھڑکیوں سے ناآشنا تھے۔ یہ چیز بجائے اس بات پر دال ہے کہ فرد کو ابھی وہ "روزن" نصیب نہیں ہوا تھا جس کی مدد سے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں خارج کا جائزہ لے سکتا اس معاشرے میں زندگی اور اس کے لوازم سے فرد کی وابستگی بہت مضبوط تھی، زیورات۔ اشیاء اور کھلونوں کی فراوانی تھی، بالخصوص کھلونوں کا وجود اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ یہ ایک خوشحال، کھاتا پیتا مسرور و شادماں معاشرہ تھا۔ ایک ایسا معاشرہ جو مادی ترقی کے ایک خاص مقام پر پہنچ کر رک گیا تھا اور جس کی نظروں میں زندگی اور اس کی رعنائیاں ایک بے بہا نعمت سے کسی طور کم نہ تھیں۔ موت کا خوف ان لوگوں پر

بڑی طرح مسلط تھا کہ موت ان کی حیاتِ عزیز کو آنِ واحد میں ختم کر سکتی تھی۔ بہر کیف جہاں ایک طرف یہ لوگ اپنی جان و مال کی حفاظت کے لیے بڑے بڑے شہروں کی فصیلوں کے پیچھے دبک کر بیٹھ گئے تھے۔ وہاں انہوں نے موت کی نفی کرنے کے لیے اسے محض ٹھہراؤ اور ماندگی کے ایک عارضی وقفے کا مترادف قرار دے لیا تھا۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ اپنے مُردوں کو دفن کر دیتے تھے اور ان کے پاس آسائش کا ضروری سامان بھی رکھ دیتے تھے تاکہ انہیں آئندہ زندگی میں کسی قسم کی تکلیف کا سامنا نہ ہو۔ دوسرے ان کا یہ عقیدہ تھا کہ انسان مرتا نہیں بلکہ اس کی روح درختوں اور جانوروں میں منتقل ہو کر پھر ایک روز انسان کے جسم کا لبادہ اوڑھ لیتی ہے۔ دراوڑی کا یہ طریقِ کار اور روح کا ایک جسم سے دوسرے جسم میں منتقل ہونے کا یہ انداز بیج کے طریقِ کار سے مماثل تھا اور قیاس غالب ہے کہ بیج کے طریقِ کار ہی سے انہوں نے زندگی کا یہ تصور بھی اخذ کیا ہوگا۔ بہرحال دراوڑی تہذیب میں یہ ایک نہایت مضبوط عقیدہ تھا جو بعد ازاں نکھر سنور کر مسئلۂ تناسخ کی صورت میں نمودار ہوا اور ہندومت کا ایک لازمی جزو قرار پایا۔

وادیٔ سندھ کی اس دراوڑی تہذیب میں جسم کو بڑی اہمیت حاصل تھی ممکن ہے شہری زندگی میں جسمانی طور پر ایک دوسرے کے بہت قریب آنے سے بھی جسم کا تصور ان پر مسلط ہو چکا ہو۔ تاہم اصل بات شاید یہ ہے کہ جو معاشرہ زمین سے وابستہ ہوتا ہے اس پر لازماً جسم اور اس کے تقاضے مسلط ہو جاتے ہیں۔ یوں بھی دراوڑی تہذیب مادری نظام سے وابستہ تھی اور چونکہ عورت، جسم اور اس کے تقاضوں کے لیے ایک علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے اس معاشرے پر بھی لامحالہ "بصارت" کے بجائے چھونے، سُننے، چکھنے اور سونگھنے کی حسیات ہی حاوی تھیں۔ موہنجوڈرو اور ہڑپہ کی کھدائی میں نہ صرف ماتا دیوی کے بے شمار مجسمے برآمد ہوئے ہیں بلکہ رقاصاؤں کے بت بھی ملے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ رقاصائیں مندروں کی دیوداسیاں تھیں اور اسی روایت نے آگے چل کر ہندومت میں دیوداسی کے تصور کو رائج کیا۔ ناچ اس معاشرے میں تحصیلِ حظ کا ایک بہت بڑا وسیلہ تھا اور جوئے بازی کا وہ رجحان جس پر ہندوؤں کی بہت سی مقدس کہانیوں کی اساس قائم ہے اس معاشرے میں بہت عام تھا۔ رقاصاؤں کے علاوہ ننگی عورتوں کے بھی ایسے بہت سے بت ملے ہیں جن میں عورت کے حاملہ یا ماں ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ یہ بات بجائے خود زرخیزی

کی اس روایت سے متعلق ہے جو جنگل کے معاشرے کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے نشانات دراوڑی تہذیب میں عام طور پر ملتے ہیں پھر برہنگی کی یہ روایت اس لیے بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف یہ جسم کے تسلط کی نشاندہی کرتی ہے اور دوسری طرف اسے سامنے رکھ کر ہندو آرٹ میں ننگے مجسموں کی نمود و ارتقاء کو بہتر طریق سے سمجھا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں دراوڑی تہذیب میں لنگ کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور ایسے بہت سے ٹکڑے برآمد ہوئے ہیں جو شولنگ کی ابتدائی صورت کے مظہر ہیں۔ دراوڑی تہذیب میں نہ صرف عورت اور مرد کے جسموں کو نمایاں کرنے کا رجحان قوی تھا بلکہ اس کوشش میں زرخیزی کے تصور کو اجاگر کرنے کی سعی بھی شامل تھی۔

ہڑپہ کی اہم ترین قابل پرستش ہستی سینگوں والا دیوتا تھا۔ یہ دیوتا سمادھی کے آسن میں بیٹھا ہوا ملا ہے اس کا جسم بالکل ننگا ہے۔ اس کے چاروں طرف جنگلی جانور ہیں اور اس کے سر پر سینگوں کے علاوہ پودوں ایسی چیزیں اُگی ہوئی ہیں۔ قرائن کہتے ہیں کہ یہ زرخیزی کا دیوتا ہے اس کے چہرے پر چیتے ایسی کرختگی اور رعونت ہے اور اس کے دائیں اور بائیں جانب ایسے ابھار ہیں جو سر جان مارشل کی رائے میں دراصل دو مزید چہرے ہیں گویا اس دیوتا کے کل تین چہرے ہیں۔ سینگوں والے اس دیوتا کا حلیہ شیو سے اس قدر ملتا ہے کہ مارشل نے اسے بڑے وثوق کے ساتھ شیو کی ابتدائی صورت قرار دیا ہے۔ سینگوں والا یہ دیوتا شیو کی اس صورت کا مظہر ہے جس میں اسے پشوپتی یعنی درندوں کے دیوتا کے روپ میں پیش کیا گیا ہے[۱۲]

سینگوں والے اس دیوتا ہی کے گرد جنگلی جانور نہیں دکھائے گئے ہیں بلکہ ہڑپہ کلچر میں تو جنگلی جانوروں مثلاً ہاتھی، شیر، بندر، ہرن، زیبرا وغیرہ کی تصویر کشی ایک عام رجحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ بیل کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کی تصویر کشی میں بڑی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ ان جانوروں کو خوراک ڈالنے کا رجحان اس بات پر دال ہے کہ جانور کے وجود کو دراوڑی مذہب کے سلسلے میں بڑی اہمیت حاصل تھی۔ گویا جہاں ایک طرف بیل کی پوجا کا تصور زرخیزی

۱۱؎ Basham - The Wonder That Was India, P. 23

۱۲؎ Sir Mortimer Wheeler - The Indus Civilization, P. 78

کے تصورات کا مظہر ہے۔ وہاں جانوروں سے عام وابستگی کا رجحان قدیم جنگلی تہذیب کا اثر بھی ہے۔ جانوروں اور پودوں کو اہمیت دینے کا رجحان قدیم ہندوستانی تہذیب میں اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں جب سانچی، امراوتی اور گپتا آرٹ نے فنی بالیدگی حاصل کی تو اس میں جانور اور درخت کی تصویر کشی کو بطور خاص بڑی توجہ ملی۔ ہڑپہ کلچر میں "مقدس درخت" کا تصور بھی ملتا ہے۔ آگے چل کر یہی تصور "بڑ" کے مقدس درخت کو عرفان وانکشاف کے سلسلے میں ایک اہم علامت کے روپ میں پیش کرنے کا باعث ثابت ہوا۔ ہڑپہ کلچر کی ایک اور اہم خصوصیت جسم کو پاک صاف کرنے کا رجحان تھا: چنانچہ موہنجوڈرو کی کھدائی میں ایسے تالاب ملے ہیں جو عوام کے نہانے کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ دنیا کی کسی اور قدیم تہذیب میں یہ چیز موجود نہیں۔ گویا جسم کو آلودگیوں سے پاک صاف کرنے کا رجحان دراوڑوں کے ہاں جنم لے چکا تھا اور ان کے مذہب کی پرواز بھی شاید اس سے آگے نہیں تھی لیکن دراوڑی خون میں یہ تصور اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ بعد ازاں یہ ہندو مت کا ایک اہم عنصر قرار پایا؛ چنانچہ ہندو مت میں نہ صرف گنگا اشنان کی روایت وجود میں آئی بلکہ گنگا کے سلسلے میں یہ تصور بھی رائج ہو گیا کہ دیوتاؤں نے گنگا کو آسمان سے محض اس لیے اتارا تھا کہ زمین کو پوتر کیا جا سکے۔

بحیثیت مجموعی وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب ایک ایسا منضبط اور منظم معاشرہ تھا جو ایک طرف تہذیب الارواح اور دوسری طرف مادہ پرستی کے رجحانات سے متاثر تھا۔ جسم ہر شے پر مسلط تھا، زرخیزی کے تصور کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اور یہ لوگ زندگی اور اس کے لوازم سے لذت حاصل کرنے کی طرف بے حد مائل تھے۔ اس زاویۂ نظر کے پس پشت ایک ازلی و ابدی "خوف" ان کے رگ و پے پر مسلط تھا اور ان کے بیشتر اعمال بالواسطہ یا بلاواسطہ اس "خوف" ہی سے متاثر تھے۔ چونکہ جسم، زمین اور عورت کو اس تہذیب میں مرکزی حیثیت حاصل تھی اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب دراصل دھرتی پوجا کے تصور کی مظہر تھی۔

(۲)

ایک پودے کی طرح زمین میں جڑیں اتارنے اور زندگی کے ایک خاص سانچے میں ڈھل جانے کے باعث دراوڑی تہذیب پر انجماد مسلط ہو چکا تھا لیکن اس تہذیب سے آریاؤں کے جو قافلے متصادم ہوئے۔ ان کے ہاں ذہنی اور جسمانی تحرک بہت نمایاں تھا۔ پھر آریہ ذات پات کے تصور سے بھی ناآشنا تھے جب کہ دراوڑی تہذیب شہروں، گلیوں، مکانوں اور ذاتوں میں منقسم تھی۔ تقسیم اور کثرت نیم بارانی خطوں کا طرۂ امتیاز بھی ہے اور اس چیز نے دراوڑی معاشرے پر اس طور اثرات مرتسم کیے تھے کہ وہ شہد کے چھتے کی طرح لاتعداد سوراخوں میں منقسم ہو چکا تھا۔ بے شک جب آریہ ہندوستان میں وارد ہوئے تو اپنے ساتھ ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصور بھی لائے تھے جسے وسطی ایشیا میں ان کے قدیم بادشاہ یم نے قائم کیا تھا اور جس کے اثرات قدیم ایران میں بھی عام تھے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ نسل اور پیدائش کی بنا پر تقسیم در تقسیم کا وہ تصور ان کے ہاں ناپید تھا جو قدیم دراوڑی تہذیب میں عام ہو چکا تھا۔ بہر حال ذات پات کے سنگلاخ قوانین نے دراوڑی تہذیب سے سیمابیت اور تموّج کی صفات چھین لی تھیں اور یہ معاشرہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد بے حس و حرکت ہو چکا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں کے ہاں مسلسل سفر کے باعث ایک فطری بے قراری کا رجحان عام تھا۔ یوں بھی ٹھہرا ہوا معاشرہ زمین سے بڑی طرح وابستہ ہوتا ہے اور اس کے تصورات زمینی مظاہر ہی سے تشکیل پذیر ہوتے ہیں جب کہ متحرک معاشرہ غیر ارضی مظاہر سے قریب تر ہوتا ہے اور اس کے تصورات کی نوعیت بھی عام طور سے غیر ارضی ہوتی ہے۔ آریا جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ہاں غیر ارضی دیوتاؤں مثلاً دائی آدس، ادتی، ورن، متر، اگنی

سُورِیہ، وایو وغیرہ کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ ان میں سے وائی اُدِس (جسے یونان میں زیوس کا نام ملا تھا) کا منصب پتا کا سا تھا اور وہ آسمان کا دیوتا تھا۔ ادِتی تمام دیوتاؤں کی ماں تھی لیکن اس کا مزاج بھی ارضی نہیں تھا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ادِتی، ذاتِ لامحدود، کا عکس تھی اور اس کے سراپا میں آریاؤں نے کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی تھی۔ وُرن اور اس کا بھائی مِترا بھی آسمان کے دیوتا تھے۔ وُرن صاف آسمان کا علامتی مظہر تھا اور ایک کمبل یا سائبان کی طرح اس نے ہر شے کو اپنے سائے میں سمیٹ رکھا تھا۔ اسے کائناتی نظم و ضبط کے محافظ کا منصب حاصل تھا۔ سُوریہ سورج دیوتا تھا اور آریاؤں کی انوار پرستی کا سب سے بڑا مظہر! اگنی آگ سے متعلق تھا اور آگ کو خانہ بدوش کی زندگی میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ وایو ہوا کا دیوتا تھا اور ہوا کی آوارہ خرامی آریہ کی خانہ بدوشی سے ہم آہنگ تھی۔ بہر حال آریاؤں کے دیوتا آسمان سے متعلق تھے اور ایک پدری نظام کی پیداوار تھے۔ تاہم آریاؤں کے ہاں دیوتاؤں کی تخلیق اور اہمیت کے سلسلے میں آسمان سے زمین پر اترنے کی کہانی واضح طور پر ابھری ہوئی ملتی ہے مثلاً ہندوستان میں داخل ہونے اور دراوڑی تہذیب کی ارضی کیفیات میں اسیر ہونے سے قبل ان کے ہاں صاف اور بے داغ آسمان اور کائنات کی لامحدود وسعت کا وہ تصور زیادہ توانا تھا جو وسطی ایشیا کے خشک موسمی حالات کا لازمی نتیجہ تھا لیکن جب آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے اور یہاں کے نیم بارانی مزاج سے آشنا ہوئے تو ان کے دیوتا بھی آسمانی رفعتوں سے اتر کر اس "درمیانی فضا" میں آ گئے جہاں بادل گائیوں کی طرح آوارہ پھرتے اور ڈکارتے تھے جہاں بجلی چمکتی تھی اور بادلوں پر سورج کی شعاعوں کے پڑنے سے آسمان پر رنگوں کی ایک جوالا پھوٹ بہتی تھی؛ چنانچہ رگ وید کے ان حصوں میں جو پنجاب اور اس کے ملحقہ علاقوں میں تخلیق ہوئے اِندر اور رودر ابھر کر نمایاں ہو گئے۔ جغرافیائی حالات کی تبدیلی سے قطع نظر پنجاب میں داخل ہوتے ہی آریاؤں کو یہاں کے دراوڑی باشندوں سے متصادم ہونا پڑا اور اس لیے یہ غیر اغلب نہیں کہ انھوں نے تنظیم، پھیلاؤ اور شانتی کے دیوتاؤں کے بجائے جنگجو، تیز اور متحرک دیوتاؤں کی ضرورت محسوس کی تاکہ دشمن کا مقابلہ کیا جا سکے۔ بہر حال اِندر اور رودر آسمان کی رفعتوں کے نہیں بلکہ زمین پر جھکے ہوئے آسمان کے دیوتا تھے گویا جہاں وُرن صاف آسمان کا دیوتا تھا، وہاں اِندر اور رُدر ابر آلود آسمان سے متعلق تھے پھر اِندر اور رُدر میں بھی فرق تھا۔ اِندر آریاؤں کا محافظ تھا اور انہیں دشمن پر فتح ہی نہیں بلکہ زندگی کی نعمتیں مثلاً دودھ بیٹا اور بارش بھی عطا کرتا تھا۔ دوسری طرف

رُودر سنگ دل اور بے رحم تھا اور زمین کے باسیوں کے ہاں خوف کو متحرک کرتا تھا گویا ابر آلود آسمان کا وہ حصہ جو رنگ اور برکھا اور گائیوں ایسے بادلوں سے متعلق تھا۔ اِندر کا روپ تھا جب کہ اسی آسمان کا وہ حصہ جو بجلی بن کر زمین پر گرتا اور اس کے باسیوں کو خاکستر کر دیتا تھا رودر سے متعلق تھا۔ آریاؤں[1] کے ان دیوتاؤں میں اگر رگ وید کے آخری حصے کے ان دیوتاؤں کو بھی شامل کر لیا جائے جو زمین اور اس کے مظاہر سے متعلق تھے، تو صاف محسوس ہوگا کہ آریہ ہندوستان میں آنے کے بعد آسمان سے اُتر کر زمین پر آ گئے تھے اور ان پر زمین کا جادو پوری طرح چل گیا تھا۔ بہرحال آریاؤں کے تقریباً تمام پرانے دیوتا غیر ارضی مظاہر سے متعلق تھے۔ رگ وید میں دیو کا جو لفظ بار بار استعمال ہوا ہے لفظ دِیو سے ماخوذ ہے جس کے معنی روشنی کے ہیں۔ گویا آریاؤں کے دیوتا دراصل روشنی کی علامت تھے اور زمین کے بجائے آسمان سے ان کا تعلق قائم تھا۔ ایران میں انوار پرستی کے اس تصور نے بہت عرصہ بعد زرتشت کے اس نظریۂ ثنویت کو جنم دیا جس کے مطابق روشنی تمام خوبیوں کا گہوارہ تھی جب کہ اندھیرا تمام برائیوں کی آماجگاہ تھا۔ روشنی اور تاریکی کی اسی ثنویت نے نیکی اور بدی کے تصورات کو ابھارا۔ ویدک دور کے آریاؤں کے ہاں بھی یہ اخلاقی نقطۂ نظر خاصا مضبوط نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر رگ وید میں دراوڑوں کو بڑی نفرت سے "داس" کے نام سے پکارا گیا ہے اور اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ یہ لوگ گندے، مکروہ صورت اور ننگ، اور شیش ناگ کے پجاری ہیں۔ رگ وید میں ہندوستان کے قدیم باشندوں میں سے داس کے علاوہ پانٹری کا ذکر بھی ملتا ہے۔ آریاؤں کے ہاں پانٹری کے خلاف اس قدر نفرت کا اظہار نہیں ہوا جتنا داس کے خلاف تاہم رگ وید میں لکھا ہے کہ پانٹری مویشیوں کی چوری کرتے اور دریاؤں کے کنارے پر رہتے تھے۔ عجیب بات ہے کہ آج بھی پنجاب میں دریاؤں کے کناروں پر رہنے والے لوگ مویشیوں کی چوری میں خاصے مشاق ہیں۔

آریاؤں کے ہاں جسم اور زمین سے وابستگی کی کمی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ وہ مُردوں کو زمین میں دفن نہیں کرتے تھے بلکہ انہیں جلا دیتے تھے۔ ان کے نزدیک آگ یا روشنی زندگی کا آغاز بھی تھی اور انجام بھی اور اس لیے وہ مُردے کو جلا کر گویا آگ میں تحلیل کر دیتے تھے۔ آریاؤں کا یہ رجحان

---

[1] Basham - The Wonder That Was India P. 32

قطعاً غیر ارضی تھا جب کہ دراوڑوں کی مادی تہذیب میں مُردے کو زمین میں دفن کرنے کا رجحان عام تھا دراصل آریہ ایک ایسی پگڈنڈی پر سفر کرنے کے عادی تھے جس پر نہ تو کسی سنگِ میل کا کوئی نشان تھا اور جسے نہ کوئی منزل ہی منقطع کرتی تھی۔ دوسری طرف دراوڑ زمین کے ساتھ وابستہ ہونے کے باعث ہر قدم کو منزل اور ہر سنگِ میل کو سجدہ گاہ تصوّر کرتے تھے؛ چنانچہ بت پرستی دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا جب کہ قدیم آریہ بُت پرستی کو سخت نفرت کی نظروں سے دیکھتے تھے۔ یوں بھی بُت پرستی کا تصوّر مادری نظام ہی میں پروان چڑھتا ہے۔ بچوں کے لیے ان کی ماں سب سے بڑا بُت ہے۔ جس کی وہ ولہانہ وار پوجا کرتے ہیں۔ دوسری طرف پدری نظام میں پوجا، بندھن اور وابستگی کے تصوّرات ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور انفرادیت، آزادی اور تحرّک کے میلانات در آتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر آریاؤں کے ہاں بُت شکنی کا تصوّر ابھرا اور ان کے دیوتا اندر نے یکے بعد دیگرے پوروں (دراوڑوں کے شہر پور کہلاتے تھے اور آج بھی ہندوستان اور پاکستان کے بیشتر شہروں کے نام "پور" پر ہی ختم ہوتے ہیں جیسے شاہ پور، گوردا سپور وغیرہ) کو تہ تیغ کر ڈالا تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔

آریا فاتح تھے اور دراوڑ مفتوح تاہم زمین سے وابستہ ہونے کے باعث دراوڑوں کا کلچر آریاؤں کے کلچر سے زیادہ رنگا رنگ تھا۔ کلچر، پودے کے مانند ہے اور اپنا خون دھرتی سے حاصل کرتا ہے؛ چنانچہ وہ دھرتی کی صفات کو اپنے اندر جذب بھی کر لیتا ہے۔ اگر اس پودے کو ایک خطے سے اکھاڑ کر کسی دوسری خطے میں لگایا جائے تو قدرتی طور پر نئے خطے کی صفات اس کے رگ و پے میں سرائیت کر جائیں گی اور زود یا بدیر اس کے مزاج کو بھی ایک بڑی حد تک بدل ڈالیں گی بالکل یہی کچھ آریاؤں کے ساتھ بھی ہوا۔ وہ خانہ بدوش تھے اور اپنے کلچر کو گویا اٹھائے اٹھائے پھرتے تھے لیکن اس کلچر کو بار ور ہونے کے لیے "دھرتی" کی ضرورت تھی۔ آریا جب ہندوستان میں وارد ہوئے تو سرسبز و شاداب میدانوں نے ان کا سواگت کیا اور وہ آہستہ آہستہ زمین کی خوشبو اور جادو میں گرفتار ہوتے چلے گئے؛ چنانچہ ان کے کلچر کے پودے نے ہندوستان کی سرزمین میں اپنی جڑیں اتار کر خون حاصل کرنا شروع کیا اور آریاؤں نے دراوڑی کلچر کے ان تمام مظاہر کو اپنانا شروع کر دیا جن سے آغازِ کار میں انہوں نے نفرت کا اظہار کیا تھا مثلاً آریا ہندوستان میں آنے کے

کچھ ہی عرصہ بعد ذات پات کے تصوّر سے متاثر ہو گئے۔ آغازِ کار میں انہوں نے ایک سادہ سا طبقاتی تقسیم کا تصوّر قبول کیا تھا لیکن جب انہوں نے ہندوستان کے موسم اور آب و ہوا سے خود کو ہم آہنگ کیا تو گروہوں اور ذاتوں میں تقسیم ہوتے چلے گئے (آج یہ تعداد تین ہزار تک پہنچ چکی ہے) تقسیم اور تنوّع ہندوستانی کلچر کا ایک امتیازی وصف بھی ہے؛ چنانچہ جہاں ابتدا میں آریاؤں کے دیوتا غیر ارضی صفات کے مالک اور تعداد میں محدود تھے۔ وہاں ویدوں کے آخری دور تک آتے آتے (جو ۹۰۰ ق م کے لگ بھگ ہے) ان کے دیوتاؤں اور ارضی دیویوں کی تعداد میں خاصا اضافہ ہو چکا تھا بلکہ اب ارضی صفات کے مالک دیوتا ان کے حواس پر نسبتاً زیادہ چھانے لگے تھے مثلاً "رودر" جو اخلاقی ضوابط سے بے نیاز تھا اور وشنو جو بیل کی علامت تھا اور یم جو مُردوں کا بادشاہ تھا اور داسج جو دھن دولت اور تقدیر کی دیوی تھی اور پرتھوی جو دھرتی کی دیوی تھی اور ارنیانی جو جنگل کی دیوی تھی۔ یہ تمام دیویاں اور دیوتا پس منظر سے نکل کر سامنے آ چکے تھے۔ آغازِ کار میں آریہ پدری نظام کے زیرِ اثر زیادہ تر دیوتاؤں ہی کی پرستش کرتے تھے لیکن بعد ازاں دیویاں جو مادری نظام کی علمبردار تھیں ابھر کر سامنے آتی چلی گئیں۔ نئے دیوتاؤں اور دیویوں کے عقب میں ٹونے ٹوٹکے، پوجا کے طریق اور جادو کی رسمیں بھی ان کے کلچر میں در آنے لگیں مثلاً اتھروید جو رگ وید اور یجروید کے بعد مرتب ہوا تہذیب الارواح سے متاثر تھا اور اس میں جادو کی رسمیں اور ٹونے ٹوٹکے کثیر تعداد میں شامل تھے[۱] یہ بھی ارضی تہذیب کا ایک واضح اثر تھا (آج بھی بھارت اور پاکستان میں ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، قبر پرستی اور پیر پرستی کا رجحان اسی دراوڑی تہذیب کا مظہر ہے) مادہ پرستی اور بے ضابطگی کے ایسے بہت سے مظاہر آریاؤں کے کلچر میں شامل ہو گئے تھے۔ ان مظاہر کے عماز ارتھ شاستر اور کام سوتر ہیں جن میں سے موخر الذکر خاص طور پر اہم ہے کہ جنسی روابط سے متعلق ہے اور جسم کی لذت کو تمام تر اہمیت تفویض کرتا ہے اسی طرح رگ وید کے آغاز میں تو یہ تصوّر ملتا ہے کہ موت کے بعد انسان "پتا کی دنیا" میں چلا جاتا ہے لیکن اسی رگ وید کے آخری حصّوں میں یہ تصوّر ابھر آیا کہ موت

---

[۱] Zenalde•A•Ragozin - Vedic India P.118

کے بعد انسان کی روح پودے یا جانور میں منتقل ہو جاتی اور پھر دوبارہ انسان کے روپ میں جنم لیتی ہے۔ اپنشد اور بدھ مت میں مسئلہ تناسخ کی نمو اسی ابتدائی تصور سے ماخوذ ہے جو تہذیب الارواح کا ایک ضروری عنصر ہے اور جس کے آثار دراوڑی تہذیب میں عام طور سے ملتے ہیں۔

رگ وید کے آخری حصے تک آتے آتے آریاؤں کے اخلاقی ضوابط خاصے کمزور ہو گئے تھے۔ مذہبی عقائد میں بت پرستی کا رجحان اب عام ہونے لگا تھا۔ یہ گویا آریاؤں کے آسمان سے زمین پر گرنے کی ایک واضح صورت تھی۔ عام زندگی میں اخلاقی گراوٹ جسم اور اس کے تقاضوں کو قبول کرنے کے رجحان میں مضمر تھی؛ چنانچہ آریاؤں کے ہاں ویدک دور کے خاتمے کے لگ بھگ چارواک کا مادی نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آ چکا تھا۔ چارواک روح کی بقا کے تصور سے منکر تھا اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا تھا۔ چارواک کے اس مکتبۂ فکر کے ساتھ ساتھ سیمانسا مکتبۂ فکر کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ وحدت کے بجائے کثرت کا علمبردار تھا اور ویدک دور کے آخری ایام میں خاصا توانا ہو چکا تھا۔ چونکہ کثرت کا تصور دراوڑی تہذیب کا ایک وصف تھا اس لیے اس مکتبۂ فکر کو بھی دراوڑی اثرات کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے ان کے علاوہ گوسالہ اور کیسا کمبلی کے مکاتبِ فکر بھی اخلاقی ضوابط کی افادیت سے یکسر منکر تھے[۱]۔

مجموعی اعتبار سے اگرچہ آغاز میں آریاؤں کے ہاں ایک مستقل تحریک کے زیرِ اثر دھرتی اور اس کے لوازم سے بے نیاز رہنے کا رجحان عام تھا تاہم جیسے ہی زمانہ گزرا اور آریہ ہندوستانی دھرتی کی باس کو قریب سے سونگھنے لگے تو دھرتی کا جادو ان کے رگ و پے پر مسلط ہو گیا اور وہ وحدت کے بجائے کثرت، روح کے بجائے جسم اور بت شکنی کے بجائے بت پرستی کی طرف مائل ہوتے چلے گئے اور ایک مستقل نخوت، ان پر پوری طرح چھا گیا یہی نہیں بلکہ رہن سہن، بول چال اور میل ملاپ کے ضمن میں بھی انھوں نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو عام طور سے قبول کرنا شروع کر دیا؛ چنانچہ ویدک میں بہت سے ایسے الفاظ اور آوازیں در آئیں جو کسی اور ہند یورپی زبان میں موجود نہیں قیاس غالب ہے کہ یہ بھی دراوڑی تہذیب اور زبان ہی کا اثر تھا۔

---

[۱] S.N. Das Gupta - The Legacy of India, P.114

(۳)

وسطی ایشیا سے مغرب اور جنوب مغرب کی طرف آریاؤں کی یلغار تاریخ تہذیب کا ایک اہم واقعہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آریہ ذہنی طور پر دوسرے خانہ بدوشوں سے کہیں زیادہ متحرک تھے اور اگرچہ ارضی تہذیبوں کے جادو نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کئے تاہم اس جادو کی نوعیت نئی نویلی دلہن کے اس جادو سے مختلف نہیں تھی جس میں مرد لمحاتی طور پر گرفتار ہو جاتا ہے لیکن جس سے بعد ازاں وہ آزاد ہونے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ دراصل اس بات کا تمام تر دارو مدار مرد کے کردار پر ہے کہ وہ کب تک عورت کے "جادو نگر" میں بے حس و حرکت رہتا ہے۔ آریہ عام سے خانہ بدوش نہ تھے بلکہ سوچ کی برانگیختگی کے باعث ان کے کردار میں انفرادیت پیدا ہو چکی تھی۔ چنانچہ دراوڑی تہذیب کے جادو میں گرفتار ہونے کے بعد یعنی ۹۰۰ ق.م کے لگ بھگ ان کے ہاں عورت کے زندان اور دھرتی کے بندھن سے آزاد ہونے کا وہ رجحان ابھرا جو سب سے پہلے اپنشدوں کے فلسفے کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔ دراصل ویدک دور کے بعد سے آج تک دو برقی رو ہیں ہندوستان میں عام طور پر متحرک رہی ہیں۔ ان میں سے ایک لہر تو آریائی مزاج کی لہر ہے اور اس نے فلسفیانہ افکار، اخلاقی ضوابط، بُت شکنی، مادی زندگی سے نفرت، آزادی اور انفرادیت کی صورت اختیار کی ہے اور ہمیشہ معاشرے کی بلندیوں پر سرگرم عمل رہی ہے۔ دوسری رَو تقسیم، تفرلق، ت پرستی انجماد اور مادی زندگی کی وہ رَو ہے جو معاشرے کی نچلی سطح پر موجود ہے۔ گویا یہ دو برقی لہریں یانگ اور ن، روح اور جسم، فرد اور سوسائٹی، وحدت اور کثرت اور مرد اور عورت کی ثنویت کو منظر عام پر لانے کا موجب ہی ہیں اور انہی کے اتصال سے فنونِ لطیفہ، رقص، موسیقی، مصوری، نقاشی، مجسمہ سازی، رہن سہن کے

آداب اور ادب کے ان مظاہر نے جنم لیا جو ہندوستانی کلچر کے امتیازی نشانات ہیں۔ ان میں سے بلند سطح کی رُو نے دراوڑوں کی مادی اور جسمانی تہذیب کے خلاف ایک ردِ عمل کے طور پر اپنے وجود کا احساس دلایا، لیکن اس ردِ عمل کی بھی دو صورتیں تھیں، ایک شعوری، دوسری غیر شعوری! شعوری ردِ عمل کے تحت آریاؤں کے ان اقدامات کا ذکر آنا چاہیے جن کے ذریعے انھوں نے دراوڑی اثرات سے محفوظ رہنے کی کوشش کی۔ مثال کے طور پر ویدک میں بے شمار دراوڑی زبانوں کے الفاظ اور آوازیں در آئی تھیں اور آریائی ذہن نے اُن کے خلاف یوں صدائے احتجاج بلند کی کہ اپنی زبان کو دراوڑی اثرات سے شعوری طور پر پاک صاف کرنے کی کوشش کی۔ ان کی یہ سعی سنسکرت کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ سنسکرت کے لغوی معنی ہی پاک صاف منظم اور مرتب کے ہیں گویا یہ دراوڑی زبانوں کے خلاف آریاؤں کا ایک شعوری ردِ عمل تھا۔ لیکن زبان تو اپنے ماحول اور زمین سے غذا حاصل کرتی ہے۔ اگر زمین سے اس کا رشتہ منقطع ہو جائے تو یہ زود یا بدیر بے روح اور منجمد ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہی حال سنسکرت کا ہوا جو مقدس زبان قرار پائی اور زندگی کے جزر و مد سے ناآشنا ہو کر محض چند براہمنوں کی ملکیت بن کر رہ گئی اور کچھ عرصہ کے بعد مردہ زبان میں تبدیل ہو کر ختم ہو گئی۔

ردِ عمل کی دوسری صورت ایک ایسا غیر شعوری اقدام تھا جس کے تحت آریائی ذہن نے دراوڑوں کے تہذیبی اثرات سے بچنے کی کوشش کی اور یوں ایسے مکاتبِ فکر کو جنم دیا جو انسانی ذہن کی معراج سمجھے جاتے ہیں۔ اس اقدام کے پسِ پشت بہت سے محرکات کارفرما تھے مثلاً جنگل اور زمین کے معاشرے میں خوف انسان پر پوری طرح مسلط ہو جاتا ہے اور وہ اپنی بقا اور عافیت کے لیے ٹونے ٹوٹکے، جادو کی رسوم، عبادت اور پرستش کی طرف مائل ہو جاتا ہے چونکہ دراوڑوں کے ہاں زمین سے لگاؤ بہت توانا تھا، اس لیے موت کے خوف نے ان کو لذت کوشی کے میلان کی طرف پوری طرح راغب کر دیا۔ دوسری طرف آریہ جب دراوڑوں کی تہذیب کے اثرات کے تحت اس خوف میں مبتلا ہوئے تو ردِ عمل کے طور پر انھوں نے لذت کوشی کے بجائے موت کی نفی کرنے کی کوشش کی۔ نتیجتہً ان کے فلسفے میں روح کی بقا کا تصور ابھرا جو دراصل موت کے تصور کو ختم کرنے ہی کی ایک کاوش تھی دراوڑوں کے ہاں موت صرف ایک بار نازل نہیں ہوتی تھی بلکہ انسان کی روح ایک شے سے دوسری شے میں منتقل ہو کر ایک ایسے دائرے کو وجود میں لاتی تھی جو ایک مرگِ مسلسل کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔

آریاؤں نے موت اور زندگی کے اس دائرے میں کرب اور دکھ کے وہ تمام عناصر دیکھے جنہیں ان کے حساس دل و دماغ برداشت نہ کرسکتے تھے۔ اسی لیے انہوں نے ارضی زندگی کے عارضی لمحات کے مقابلے میں روح کی ابدیت کے تصوّر کو رائج کر کے شانتی حاصل کرنے کی ایک صورت پیدا کرلی شلاً کٹھ اپنشد میں زندگی کے بارے میں جو تصوّر ملتا ہے اس میں یہ آواز صاف سنائی دیتی ہے۔

سب ہی تو اس پتھ پر جاتے اور اپنے دکھ چھپاتے ہیں۔
اے یَم، وہ کون سی پرار تھنا ہے جو آج میرے کام آئے گی۔
فانی پُرش تو گیہوں کے دانے کے مانند ہے۔
وہ جنم لیتا ہے، پھلتا پھولتا ہے، پھر اک دن مرجاتا ہے۔
لیکن مرن سمے پھر بیج میں ڈھل کر زندہ ہوجاتا ہے۔

لیکن آگے چل کر آریائی رَدِّ عمل کے تحت مرگ و حیات کا یہ سارا چکر محض ان لہروں کے مانند قرار پایا جو سمندر کی سطح پر متحرک ہوتی ہیں۔ ان کے نیچے سمندر ایک لازوال حقیقت کی طرح قائم اور دائم ہے۔ وہ ایک ایسی حقیقتِ عظمیٰ ہے جسے مرگِ مسلسل کے عمل سے قطعاً کوئی خطرہ نہیں۔

دراوڑ مرگِ مسلسل کے عمل ہی میں گرفتار نہیں تھے بلکہ جسم اور اس کی لذتوں کے قتیل بھی تھے۔ جسم خواہشات کی آماجگاہ تھا اور خواہشیں ہر لحظہ روح پر حملہ آور ہوتی تھیں۔ یہ چیز بھی آریاؤں کے لیے قابلِ قبول نہیں تھی؛ چنانچہ انہوں نے جسم اور خواہش کی نفی کے تصوّر کو ابھارا اور عرفان کے لمحے کو خواہشات سے نجات حاصل کرنے کے لمحے کا مترادف قرار دے لیا۔ علاوہ ازیں دراوڑی تہذیب تقسیم اور تفریق سے مملو تھی اور اس میں ایکتا اور وحدت کا تصوّر ناپید تھا لیکن آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک سادہ، باوقار اور متحد نظامِ حیات کے خوگر تھے اور اگرچہ ہندوستان میں کچھ عرصہ قیام کے بعد تقسیم در تقسیم کا تصوّر ان پر اثر انداز ہوگیا تھا تاہم ان کے "اندر والے" نے اس کو قطعاً قبول نہ کیا اور اس کے نتیجے میں انہوں نے ایک ایسا فلسفہ تشکیل دیا جو اشیا کی بوقلمونی، خواہشات کی فراوانی اور عناصر کی کثرت کے پس پشت ذاتِ واحد کے وجود کا علمبردار تھا۔ آخری بات یہ ہے کہ انکشاف و عرفان کے لیے آریاؤں نے تیاگ، خود اذیتی اور جسمانی اور ذہنی نظم و ضبط کے عمل پر زور دیا۔ یہ بھی گویا جسم اور اس

کی بدعنوانیوں اور بے راہرویوں کے خلاف آریاؤں کا ایک ردِ عمل تھا۔

دراوڑوں کی مادی تہذیب کے خلاف روحانی تصورات کی تشکیل کا یہ آریائی ردِ عمل، اپنشدوں سے ذرا پہلے ہی وجود میں آچکا تھا مثلاً ویدک دور اور اپنشد دور کے درمیانی عرصے میں یجنا والکیہ کا نام ملتا ہے۔ یجنا والکیہ جس نے اچھے اور بُرے اعمال میں ایک حدِ فاصل قائم کی اور کہا کہ ترشنا سے آزادی کے بعد ہی انسان ابدیت سے ہمکنار ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں یجنا والکیہ کی یہ دعا خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔

مجھے نقل سے اصل کی اور لے جا
اندھیرے سے سویرے کی جانب لے چل
اور موت سے بچا کر سدا بہار جیون تک پہنچا دے[1]

چنانچہ یہ حقیقت ہے کہ اس زمانے میں آریاؤں کے ہاں حقیقت، روشنی اور ابدیت کی خواہش نمودار ہو چکی تھی مگر یہ خواہش دراصل مایا، تاریکی اور موت کی اس فضا کے خلاف ایک ردِ عمل تھا جو آریاؤں کو اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی نظر آرہی تھی۔

لیکن اس ردِ عمل کی واضح ترین صورت اپنشدوں میں ملتی ہے۔ یوں تو اس زمانے میں آریاؤں نے بہت سے مکاتبِ فکر کو جنم دیا تاہم موجودہ بحث کے لیے ان میں سے تین کا ذکر ناگزیر ہے۔ کپل کا سانکھ شاستر، پاتنجلی کا یوگ شاستر اور ویاس کا اُتر میمانسا یا ویدانت۔ ان تینوں مکاتبِ فکر میں جسم سے آتما اور کثرت سے وحدت کی طرف انسان کی روحانی پیش قدمی کسی نہ کسی صورت میں ابھر آئی ہے تاہم ان تینوں میں جسم، کثرت اور انتشار کی صورتوں کو قابلِ مذمت قرار دیا گیا ہے اس لحاظ سے یہ تینوں مکاتبِ فکر مادی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ایک زبردست ردِ عمل ہیں۔ ان میں سے کپل کے سانکھ شاستر میں دو ابدی حقیقتوں کا ذکر ہوا ہے۔ پرکرتی (مادہ) اور پُرش (روح) جو ایک ابدی تصادم میں مبتلا۔ تموگن، رجوگن اور ستوگن کے مختلف مدارج سے گذر رہے ہیں۔ پُرش کو اس وقت فتح حاصل ہوتی ہے جب وہ مادے سے آزادی حاصل کر لیتا ہے اور بندھنوں (یعنی

---

[1] R. Saunders - A Pageant of India P.16

پرکرتی (مادے) سے یکسر آزاد ہو کر نروان حاصل کر لیتا ہے! اگرچہ کپل نے خدا کے وجود کو تسلیم نہیں کیا تاہم پُرش اپنی آزاد حالت میں ایک ذاتِ لامحدود ہی کا عکس ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس مکتبۂ فکر کی "پرکرتی" اس دراوڑی تہذیب کے علاوہ اور کوئی نہیں جس کے بندھنوں سے چھٹکارا پانا آریا کے لیے عرفانِ ذات کے مترادف تھا۔ پاتنجلی کا یوگ شاستر جسم سے چھٹکارا حاصل کرنے پر زور نہیں دیتا بلکہ تربیت، تزکیۂ نفس اور خود اذیتی کی مدد سے جسم کو روحانی کیفیات کی تحصیل کے لیے ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ یوگ ایک لحاظ سے ارتفاع کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے کہ یہ دراوڑی تہذیب کی سب سے بڑی علامت یعنی جسم کو تربیت کے ایک خاص دور سے گزار کر روحانی لطافت اور رفعت کے مدارج تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔

ردِ عمل کی یہ صورت اس بات پر دال ہے کہ آریہ دراوڑی تہذیب سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں تاہم اس بات کے لیے وہ یقیناً تیار ہے کہ جسم کو روح سے قریب تر کر دے۔ لیکن یوگ کا ایک اور پہلو بھی قابلِ ذکر ہے۔ یعنی جب فرد کسی ایسی حرکت کا مرتکب ہوتا ہے جو اس کے اجتماعی لاشعور کے منافی ہو تو یہی اجتماعی لاشعور ضمیر کی آواز بن کر اس فرد کو کچوکے لگانے لگتا ہے اور فرد خود اذیتی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ آریاؤں نے دراوڑی تہذیب کے بہت سے پہلوؤں کو قبول کر لیا تھا اور یوں ایک ایسی حرکت کے مرتکب ہوئے تھے جو ان کے اجتماعی لاشعور کے منافی تھی، چنانچہ جب آریہ کا ضمیر بیدار ہوا تو ایک ایسے مکتبۂ فکر نے جنم لیا جو جسم کو اذیت دینے کے حق میں تھا، یوں دیکھیں تو یوگ میں وہ سزا صاف نظر آئے گی جو آریاؤں نے دراوڑی تہذیب اختیار کرنے کے جرم میں اپنے لیے تجویز کی۔

دیاس کے اُتر میمانسا یا ویدانت نے سانحات کی دنیا کو (اس کے دیوتاؤں سمیت) محض ایک خواب قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ اصل حقیقت برہم ہے جو غیر شخصی کائناتی روح ہے اور جو قطعاً لازوال ہے تقسیم اور کثرت کا سارا عمل محض ایک فریبِ نظر ہے فرد کی روح کائناتی روح سے الگ اور جدا نہیں (تت توام اسی۔ تو ہی وہ ہے) لیکن خواب میں مبتلا ہو کر ناظر اور منظور میں بٹ گئی ہے[1]۔ جب اس

---

[1] پنڈت جواہر لال نہرو لکھتے ہیں "ویدانت میں سانکھ کے پُرش اور پرکرتی کو علیحدہ علیحدہ وجود تفویض نہیں کیا گیا بلکہ انہیں ایک ہی حقیقتِ عظمیٰ کی دو صورتیں قرار دیا گیا ہے:

J.L.Nehru - Discovery of India,
P.154

روح کو عرفان حاصل ہوتا ہے یعنی جب پرُش خواب سے بیدار ہو جاتا ہے تو تقسیم اور کثرت کا سارا عمل از خود ختم ہو جاتا ہے اور پرُش خود کو ذاتِ واحد کے روپ میں دیکھنے لگتا ہے اسی حالت کو ویدانت میں آہم برہم (میں برہم ہوں) کے الفاظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ گویا شانِ جزوی سے شانِ کُلی کی طرف یہ پیش قدمی محض انکشاف و عرفان کی ایک صورت ہے ورنہ حقیقت ازلی و ابدی ہے اور اس میں سرِ مُو کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ فی الواقعہ ویدانت تقسیم اور کثرت کے مقابلے میں ایکتا کا علمبردار ہے اور اس لحاظ سے دراوڑی نقطۂ نظر کے خلاف ایک آریائی ردِّ عمل کی حیثیت رکھتا ہے

آریاؤں کے مکاتبِ فکر پر ایک اجمالی نظر ڈالنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے بیشتر اخلاقی اور روحانی نظم وضبط کے وسیلے سے حصولِ آزادی کے خواہاں ہیں؛ چنانچہ کناد کا ویشیشک شاستر اور گوتم کا نیائے شاستر بھی (جن کا میدانِ عمل بظاہر مختلف ہے) درحقیقت اخلاقی نظم وضبط کی اساس ہی پر قائم ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ دراوڑی تہذیب میں موت کے خوف، تناسخ کے دائرے اور جسم کی کشش کا مکمل تسلّط قائم تھا اور آریائی ذہن (جس کے علمبردار رشی منی اور متفکر تھے) اس سے ردِّ عمل کے طور پر نفی، تیاگ اور اخلاقی ضوابط کو تمام تر اہمیت تفویض کر رہا تھا تاکہ دراوڑی تہذیب کے جوئے کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکے۔ یہی ردِّ عمل آریاؤں کے ہاں مختلف اور متنوّع مکاتبِ فکر کی نمود کا باعث بنا۔

لیکن اسی زمانے میں اس ضرورت کو عام طور سے محسوس کیا گیا کہ اپنشدوں کے فلسفے کا اطلاق عملی زندگی پر بھی ہوتا کہ عوام بھی ان لطیف اور ارفع روحانی مسائل سے آشنا ہو سکیں؛ چنانچہ مہاتما بدھ کے زمانے سے ذرا قبل مہابھارت اور رامائن کی کہانیاں وجود میں آ گئیں۔ بے شک ان کہانیوں میں بعد ازاں خاصے اضافے ہوئے اور یہ مہاتما بدھ کے کئی سو برس بعد اپنی موجودہ صورت میں اُبھریں تاہم درحقیقت یہ بھی آریائی ردِّ عمل ہی کی مختلف صورتیں تھیں اور ان کا زمانہ بھی اپنشدوں کے لگ بھگ ہی متعین ہونا چاہیے۔ ان میں سے مہابھارت کی داستان زیادہ پرانی ہے اس میں کورو اور پانڈو کی جنگ کا حال درج ہے؛ اور اوتار کرشن کی زبان سے بھگوت گیتا کا اپدیش دیا گیا ہے۔ بھگوت گیتا گویا اپنشدوں کی روح ہے اور اس میں آریاؤں کے فلسفے کے تمام اہم پہلو یکجا ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مہابھارت کے زمانے میں دراوڑی تہذیب کی گرفت کافی مضبوط تھی اسی لیے مہابھارت میں جس معاشرے کا حال قلمبند ہوا ہے اس پر دراوڑی تہذیب کا اثر پوری طرح مرتسم ہے مثلاً کرشن

خود دراوڑی تہذیب کی ایک علامت ہے اور اگرچہ مہابھارت میں کرشن کا یہ پہلو زیادہ اجاگر نہیں ہوا اور یہ دراصل کافی بعد کی بات ہے کہ کرشن کو وشنو تحریک کے زیرِ اثر اس کے اصل روپ میں پیش کیا گیا تاہم اس سے انکار مشکل ہوگا کہ مہابھارت کا کرشن بھی بہت سے غیر آریائی تہذیبی اور اور فکری اقدامات کا مرتکب ہوتا ہے مثلاً وہ کورو اور پانڈو کی لڑائی سے (جو دراصل آریاؤں کی خانہ جنگی ہے) پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ ارجن جب خانہ جنگی کی اس صورت کو پسند نہیں کرتا تو کرشن اسے اُپدیش دیتا ہے کہ نیکی اور بدی کوئی شے نہیں اصل چیز تو عمل ہے اور یہ کہ اسے اپنے عزیزوں رشتہ داروں کو تلوار کا نشانہ بنانا چاہیے۔ نیکی اور بدی کے فرق سے یہ بے اعتنائی دراوڑی تہذیب سے ماخوذ نظر آتی ہے۔

دوسری کتاب رامائن ہے جہاں مہابھارت آریاؤں کے اس زمانے کی کہانی ہے جب وہ ابھی دہلی اور اس کے گرد و نواح تک پہنچے تھے وہاں رامائن اس زمانے کی داستان ہے جب آریہ جنوبی ہند کے کناروں تک پہنچ گئے تھے۔ ویسے مہابھارت کی بہ نسبت رامائن میں آریائی تہذیب کے اخلاقی پہلوؤں کو زیادہ اہمیت ملی ہے۔ یہ رام اور سیتا کی کہانی ہے اور اس کا اہم ترین پہلو سیتا کا اغوا اور اس کی واپسی ہے دراصل اس کہانی میں آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی اور جسمانی تصادم کی داستان بیان ہوئی ہے۔ رام اور سیتا کا بن باس بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ آریاؤں پر دراوڑی یا جنگل کی تہذیب ہنگامی طور پر غالب آگئی تھی۔ بن باس کا یہ واقعہ ایک علامت کے طور پر باربار ان داستانوں میں ابھرا ہے مثلاً مہابھارت میں پانڈو اور دروپدی کا بن باس اور پھر نل اور دمینتی کا بن باس۔ اضمناً یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بن باس کے زمانے ہی میں پانڈو کی اوتار کرشن سے ملاقات ہوئی تھی جس سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہو سکتا ہے کہ دراوڑی تہذیب کے جادو میں اسیر ہونے کی حالت میں کرشن اس تہذیب کی ایک اہم علامت کے طور پر ابھرا تھا لیکن ذکر رام اور سیتا کا تھا جن کے بن باس کا واقعہ دراصل دراوڑی تہذیب کی طرف آریاؤں کی پیش قدمی کے مترادف ہے۔ اس بن باس ہی کے دوران میں سیتا کو راون نے اغوا کر لیا جس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ آریا مکمل طور پر دراوڑی تہذیب کے زیرِ اثر آگئے۔ راون دراوڑی تہذیب کی ایک نہایت اہم علامت ہے اور آج بھی جنوبی ہند کے بعض حصوں میں راون کو عزت کی نگاہ سے

سے دیکھا جاتا ہے۔ بعد ازاں راون کی قید سے سیتا کو آزاد کرانے اور سیتا کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے کی کہانی دراصل آریائی ردِّ عمل کی داستان ہے اور اس میں اخلاقی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی رامائن میں آریاؤں کا وہ ردِّ عمل جس پر اخلاقی نظم و ضبط کے پہلو غالب تھے، زیادہ واضح ہوا۔ نتیجۃً رام اور سیتا کی کہانی نے ادب اور آرٹ کو اس قدر تحریک مہیا نہیں کی جتنی کہ کرشن اور رادھا کے معاشقے نے!۔

اپنشدوں کے بعد دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ردِّ عمل بدھ مت کی صورت میں منظرِ عام پر آیا جو چھٹی صدی قبلِ مسیح کا واقعہ ہے۔ بدھ مت مرد کے اس "فرار" کے مماثل ہے جو دراصل عورت کے زندان سے رہائی حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے۔ یہاں عورت وہ دراوڑی تہذیب ہے جس نے اپنے طلسم میں آریاؤں کو لمحاتی طور پر جکڑ لیا تھا چونکہ اس کی کشش بے پناہ تھی اس لیے اس سے نجات حاصل کرنے کی سعی میں بھی انتہا پسندی کا پوری طرح مظاہرہ ہوا اور ایک ایسا ضابطۂ حیات وجود میں آیا جو دراوڑی تہذیب کے اثرات کو ختم کرنے ہی کا ایک اقدام تھا۔

بدھ مت نے دراوڑی تہذیب کے اثرات کو کئی زاویوں سے زائل کرنے کی کوشش کی سب سے پہلے تو اس نے ویدوں کو ماننے سے انکار کر دیا۔ بظاہر اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بدھ مت آریائی ضابطۂ حیات سے بغاوت کی ایک صورت تھی لیکن بات اس کے بالکل برعکس ہے واضح رہے کہ رگ وید کے ابتدائی حصے تو آریاؤں کے ضابطۂ حیات کے عکاس تھے لیکن وقت کی گذران کے ساتھ ساتھ دراوڑی تہذیب کے اثرات رگ وید پر مرتسم ہونے لگے تھے۔ رگ وید کا آخری حصہ اور اتھروید کا بیشتر حصہ منتروں، جادو کی رسموں اور لوٹنے ٹوٹکے کے ان مظاہر پر مشتمل ہے جو دراوڑی تہذیب سے مستعار تھے؛ چنانچہ برہمن کا منصب ان رسوم کی ادائی کے سوا اور کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس صورتِ حال نے جہاں ایک طرف اپنشدوں کے مکاتبِ فکر کو جنم دیا جو گویا منتخب اور ممتاز افراد کے ذہنی "ردِّ عمل" کی ایک صورت تھی، وہاں اس نے بدھ مت کو بھی وجود میں آنے کی تحریک دی جو عوام کی سطح پر دراوڑی تہذیب کے خلاف محاذ قائم کرنے کی ایک سعی تھی۔ اگر بدھ مت نے ویدوں کو تسلیم کرنے سے انکار کیا تو اس کے پسِ پشت غالب تاثر محض یہ تھا کہ وید دراوڑی تہذیب کے اثرات کے تحت اپنی "پاکیزگی" رفعت اور اورالنسانی مزاج سے دست کش ہو چکے تھے۔ اس کا ثبوت

یہ ہے کہ بدھ مت میں کھلم کھلا برہمنوں کی رسوم جادو کے مظاہر اور اوہام پرستی کو ہدفِ طنز بنایا گیا ہے۔

بدھ مت کے ایک مکمل آریائی ردِ عمل ہونے کا ایک اور ثبوت یہ ہے کہ اس نے اخلاقی نظم و ضبط پر بہت زیادہ توجہ مرکوز کی بلکہ اس میں تو اخلاقی نقطۂ نظر سے مطابقت کا جذبہ انتہا پسندی کے مراحل تک جا پہنچا مثلاً بدھ مت نے عدم تشدّد کے نظریے کو رواج دیا اور انسان تو انسان، جانور اور پودے تک کو جانی نقصان پہنچانے کی مخالفت کر دی۔ عام زندگی میں سچائی اور اہنسا کو اس نے بہت زیادہ اہمیت تفویض کی اور عرفانِ ذات کے لیے نیک اعمال (یعنی کرم) کو بے حد ضروری قرار دیا۔ اخلاقی نقطۂ نظر کی ترویج کا دوسرا پہلو یہ تھا کہ بدھ مت میں جسم اور اس کے تقاضوں سے بغاوت کا رجحان ابھر آیا اور گوشت پوست کی زندگی کو عرفانِ ذات کے راستے میں ایک رکاوٹ قرار دینے کا رجحان عام ہو گیا۔ جسم کی نفی (یا خود اذیتی) کا یہ رجحان بھی آریائی ردِ عمل کی انتہا پسندی پر دال ہے۔

دراوڑی تہذیب موت اور زیست کے ایک دائرے میں گرفتار تھی اور اس لیے اسے قدم قدم پر موت کی سنگین حقیقت سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ خوف اسی لیے اس تہذیب پر پوری طرح مسلط تھا۔ بدھ مت نے روح کے بار بار جنم لینے کے تصور کو تو ایک ازلی و ابدی حقیقت سمجھ کر تسلیم کر لیا لیکن ساتھ ہی اس ابدی دائرے سے نجات پانے کی سعی کو مرکزی حیثیت بھی تفویض کر دی۔ دراوڑی تہذیب کے دائرے یا عورت کے زندان سے آزاد ہونے کی یہ سعی جو بدھ مت کا بنیادی پہلو ہے۔ دراصل آریائی ردِ عمل ہی کی ایک واضح صورت تھی۔

دراوڑی تہذیب میں تقسیم اور کثرت کا عمل بہت واضح تھا اور اس کے تحت ذات پات کا تصوّر جنم لے چکا تھا۔ شروع شروع میں آریا ذات پات کے اس تصوّر سے ناآشنا تھے لیکن بعد ازاں وہ بھی اس رَو میں بہہ گئے۔ بدھ مت میں ویدوں سے انکار کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ویدک دور میں ذات پات کا تصور ابھر آیا تھا جو آریاؤں کے بنیادی نظریۂ وحدت کے منافی تھا؛ چنانچہ بدھ مت نے ذات پات کے تصور کی سخت مذمت کی۔ تقسیم اور کثرت ہندوستان کی دھرتی کا ایک امتیازی وصف ہے اور یہ تصور نہ صرف اس کے باسیوں کے مزاج میں پوری طرح سرایت کر چکا ہے بلکہ نو واردوں پر

بھی زُود یا بدیر اثر انداز ہو جاتا ہے۔ پس کوئی ایسا ضابطۂ حیات جو ذات پات کے تصوّر کی نفی کرے یہاں کے عوام میں زیادہ دیر تک مقبول نہیں رہ سکتا۔ بدھ مت کے ہندوستان سے یکسر غائب ہو جانے کی ایک اہم وجہ غالباً یہ بھی تھی کہ اس نے ذات پات کے اس بنیادی تصوّر کی نفی کی جو ہندوستان کے جغرافیائی حالات کی پیداوار تھا جب کہ دوسری طرف جین مت نے ایک حد تک خود کو ذات پات کے تصوّر سے ہم آہنگ رکھا اور اسی لیے آج تک ہندوستان میں زندہ اور قائم ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ بدھ مت نے فہم اور منطق کا سہارا لیا جب کہ ہندوستانی عوام جذبے اور احساس کی دنیا کے باسی تھے اور اس لیے زیادہ دیر تک اس رُد سے وابستہ نہیں رہ سکتے تھے۔ نتیجتہً کچھ ہی عرصہ بعد وہ بدھ مت سے یکسر منحرف ہو گئے۔ یوں بھی زمین سے وابستہ تہذیب احساس اور جذبے کی حامل ہوتی ہے اور اس پر حسیّات کا تسلط قائم رہتا ہے جب کہ خانہ بدوش کے ہاں سوچ برانگیختہ ہوتی ہے اور فاصلے ابھر آتے ہیں۔ بدھ مت میں سوچ اور منطق کے عنصر کی نمو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خانہ بدوش آریاؤں کا ایک ردِ عمل تھا۔

دراوڑی تہذیب کے خلاف آریاؤں کا ردِعمل جس کا آغاز اپنشدوں سے ہوا اور جس نے مہابھارت، رامائن اور بدھ مت کے ذریعے اخلاقی پہلوؤں کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ایک اہم خدمت سرانجام دی، بعد ازاں بھی لمبے لمبے وقفوں کے بعد وجود میں آتا ہی رہا مثلاً پانچویں صدی عیسوی میں واسو بندھو نے ماترا اور اسنگ کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے گوشت پوست کی زندگی کو غیر حقیقی قرار دیا اور اس کے پس پشت "لازوال حقیقت" کے تصوّر کو اجاگر کیا اسی نقطۂ نظر کو نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے فلسفۂ ویدانت کے نام سے عام کیا اور کہا کہ عام زندگی کے مظاہر محض "مایا" کی ایک صورت ہیں اور حقیقت صرف برہم ہے جو لازوال اور لامحدود ہے انگریز کی آمد کے بعد سوامی ویکانند اور سوامی رام تیرتھ نے ویدانت کے احیا کی ایک بار پھر کوشش کی لیکن ردِعمل کی یہ صورت ایک ایسی رَو تھی جو زیادہ تر بلندیوں ہی پر متحرک رہی اور اگرچہ اس رو نے بعض صورتوں میں عوام کی سطح تک اترنے کی بھی کوشش کی لیکن چونکہ ہندوستانی عوام دھرتی اور اس کے بندھنوں میں بری طرح جکڑے ہوئے تھے اور "مایا" کو انھوں نے ایک نہایت قیمتی شے سمجھ رکھا تھا اس لیے وہ زیادہ دیر تک کسی ماورائی تصوّر سے ہم آہنگ نہ رہ سکتے تھے اسی لیے بدھ مت اس سرزمین سے مٹ گیا۔ ویدانت کا

فلسفہ محض چند افراد کی میراث قرار پایا اور رامائن اور مہابھارت کی داستانیں بھی رسوم، پرستش اور بُت پرستی میں ڈھل گئیں اور کچھ زیادہ عرصہ گذرنے نہ پایا تھا کہ وشنو تحریک نے نیچے سے ابھر کر سارے سماج کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ یہ گویا دراوڑی تہذیب کا احیاء تھا۔

بے شک دراوڑی تہذیب کے خلاف آریائی ردِّ عمل اس مرد کا ردِّ عمل تھا جو عورت کے زنداں میں قید ہو جاتا اور پھر اس زندان سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ اگر زنداں ہی موجود نہ ہو تو اسے توڑنے کی ضرورت بھی پیدا نہ ہوگی۔ فی الواقعہ آریاؤں کا ردِّ عمل جسم اور زمین سے فرار حاصل کرنے کا رجحان تھا اور اسی لیے اس کی جڑیں زمین کے اندر نہ اتر سکیں حقیقتاً اس کی حیثیت "ضمیر" کی آواز سے زیادہ نہیں تھی۔ آریہ ایک طویل مدّت تک وحدت اور روشنی کے ماحول میں رہ چکے تھے اس لیے دراوڑی تہذیب کو اپنانے کے بعد ان کا پرانا طریقِ فکر "آریائی ضمیر" کی آواز بن کر گاہے گاہے ابھرتا اور انہیں کچوکے دیتا رہا اور اس کے نتیجے میں ان کے ہاں ایسے مکاتبِ فکر جنم لیتے رہے جن کا تعلق جسم اور زمین کے ساتھ اوّل تو قائم ہی نہیں تھا اور اگر قائم تھا تو اس کی نوعیت "منفی تعلق" سے زیادہ ہرگز نہیں تھی۔

دوسری طرف دراوڑی تہذیب کا ارتقاء ایک مثبت عمل تھا۔ غور کیجیے کہ جب روح جسم سے فرار اختیار کرتی ہے تو مذہب اور فلسفہ وجود میں آتا ہے لیکن جب جسم، روح کا تعاقب کرتا ہے تو فن جنم لیتا ہے۔ آریاؤں نے دراوڑی جسم سے فرار اختیار کیا تھا اور گوشت پوست کی زندگی کو تیاگ کر آسمانی رفعتوں میں اُڑنے کی کوشش کی تھی۔ اس کے مقابل دراوڑی تہذیب ایک ایسے جسم کے مانند تھی جو زمین کے ساتھ بُری طرح چمٹا ہوا تھا لیکن جب اسی جسم نے روح کا تعاقب کیا تو اس کے پاؤں تو زمین ہی میں پیوست رہے! البتہ اس نے ایک عجیب سی روحانی لطافت بھی حاصل کر لی۔ یہ روحانی لطافت فنونِ لطیفہ کے ان مظاہر کی صورت تھی جن کو جسم اور مزاج تو دراوڑی تہذیب نے مہیا کیا لیکن جنہیں روح اور تحرک آریاؤں سے حاصل ہوا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ آریائی ردِّ عمل مرد کے فرار اور گریز کے مماثل تھا جب کہ دراوڑی تہذیب کا احیاء اور نکھار اس عورت کی طرح تھا جو مرد کو دیکھتے ہی اس کے عشق میں مبتلا ہوئی پھر بے تاب سی ہو کر اس سے ہم آغوش ہو گئی، عورت اور مرد، ین اور یانگ۔ دراوڑ اور آریہ کا یہ ملاپ جسم اور روح کے ملاپ کے مماثل تھا اور اگرچہ اس کے بعد روح

نے اپنی فطرت سے مجبور ہو کر جسم سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن جسم نے روح کے جس "تخم" کو اپنے اندر سمو لیا تھا وہ گویا دراوڑی تہذیب کی کوکھ میں ایک "حیاتِ نو" کی نمو کا باعث بنا؛ چنانچہ دراوڑی تہذیب نے جسم اور زمین کے اوصاف یعنی زرخیزی، تنوع، تقسیم، رنگ اور باس وغیرہ کو تو قائم رکھا لیکن ان کی مادی صورت کو روح کے پرتو سے سبکسار، لطیف اور ارفع بھی بنا لیا۔ جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھانے کا یہ عمل دراوڑی تہذیب کے احیاء کا ایک بنیادی وصف تھا اور یہی وہ چیز تھی جس نے ہندوستان کی سنگ تراشی، نقاشی، فنِ تعمیر، مصوری، رقص، موسیقی اور ادب کو ایک نکھری ہوئی کیفیت، توانائی اور رفعت عطا کی اور یوں ہندوستانی کلچر اور تہذیب کو وجود میں لانے کا مقدس فریضہ سر انجام دیا۔

(۴)

آریہ اور دراوڑ کے تصادم اور انضمام سے ہندوستانی تہذیب، ہندومت اور ہندوستان کے فنونِ لطیفہ کی وہ صورت وجود میں آئی جس کا جائزہ لیے بغیر اردو شاعری کے ثقافتی پس منظر کو گرفت میں لینا مشکل ہے۔

ان میں سے پہلے ہندومت کو لیجیے! ہندومت کا احاطہ کرنے کے لیے اس کی دو سطحوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ پہلی سطح تو خالص ارضی مظاہر سے متعلق ہے اور دوسری نے اس ارضی سطح پر آریائی روح کو پیش کیا ہے پہلی سطح پر دیویوں، راکھشسوں، جنوں، بھوتوں، جانوروں، درختوں، پہاڑوں، دریاؤں شہروں اور جھیلوں وغیرہ کو پوجنے کا ایک عام رجحان دکھائی دیتا ہے اور یہ رجحان براہِ راست تہذیب الارولح اور دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہے مثلاً اس سطح پر ہر ہندوستانی گاؤں میں ایک علیحدہ دیوتا یا دیوی کی پرستش کا تصور ابھرا ہے۔ ان میں سے بیشتر دیویاں ہیں جو درگا کے اوصاف کی حامل ہیں ان دیویوں میں ماریم مائی[1] جو موت کی اور ماتا جو چیچک کی دیوی ہے بہت زیادہ مقبول ہیں۔ اسی طرح سانپ کی دیوی کا نام منسا[2] ہے اور سانپ کی روح ناگ سے موسوم ہے۔ گندھاروے، اندر کے چاکر ہیں اور اشور دیوتاؤں کے بیری ہیں اور انسانوں کے بدترین دشمن راکھشس ہیں، پھر بد روحوں کی ایک خاص قسم ہے جو بیتال[3] کہلاتی اور لاشوں میں رہتی ہے اور رات تو بھوتوں پریتوں کی آماجگاہ ہے۔ بھوت جو ہر

---

[1] Mariyam Mai

[2] Manasa

[3] Vetala

درخت، پرانے مکان، غار یا قبرستان میں سرگرم عمل ہیں اور جو گویا مرے ہوؤں کی روحیں ہیں کہ اپنے رشتہ داروں کو ڈرانے اور ان سے انتقام لینے کے لیے پاتال سے واپس آگئی ہیں۔ اس سطح پر دیوتاؤں، بھوتوں راکھشسوں وغیرہ ہی کا تصور نہیں ملتا بلکہ درختوں، جانوروں، پہاڑوں وغیرہ کو پوجنے کا رجحان بھی عام ہے (یہ گویا ٹوٹم پرستی کی ایک صورت ہے) مثلاً درختوں میں پیپل، بڑ، تلسی اور اشوک قابلِ پرستش ہیں۔ دریاؤں میں گنگا (جو وشنو کے قدموں سے جنم لیتی ہے) سرسوتی اور کرشنا، شہروں میں بنارس، گیا، اجین متھرا وغیرہ، جانوروں میں گائے، بیل، ناگ، بندر وغیرہ اور پہاڑوں میں کیلاش (جو شو کا پہاڑ ہے) اور ویکنٹھ وغیرہ کو مقدس اور متبرک سمجھا جاتا ہے۔ گویا ہندومت کی یہ سطح خالص دراوڑی تہذیب کی مظہر ہے اور اس میں ارضی مظاہر سے وابستگی کا تصور بھرپور اور توانا ہے۔

دوسری سطح پر ترِمورتی کا وہ تصور اُبھرا ہے جو ہندومت میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ ترِمورتی، تین دیوتاؤں پر مشتمل ہے۔ وِشنو، برہما اور شیو! ان میں سے برہما خالص آریائی تصور کی پیداوار ہے۔ یہ دیوتا کائنات کا خالق اور اس کی روح ہے اور اکثر و بیشتر اپنی محبوبہ سرسوتی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ سرسوتی فصاحت، بلاغت اور موسیقی کی دیوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں برہما ایک غیر ارضی دیوتا ہے جو انسان کی پہنچ سے بہت دور کائنات کے لَحناتی زیر و بم کے ساتھ تخلیق کے عمل میں مصروف ہے۔ ترِمورتی کے اس تصور میں برہما آریا کے لیے ایک علامت ہے اور دراوڑی جسم میں آریائی روح کے وجود پر دال ہے۔

لیکن ترِمورتی کے باقی دو رُکن یعنی وِشنو اور شِو براہِ راست ارضی یعنی دراوڑی تہذیب سے متعلق ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ابتدا میں وشنو آریاؤں کا ایک دیوتا تھا لیکن زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پایا تھا کہ ارضی تہذیب کے کئی ایک دیوتا اس کے ساتھ منسلک ہونے لگے مثلاً ایک زمینی دیوتا واسودیو کا نام وِشنو کے ساتھ ویدک دور کے خاتمے کے فوراً بعد ہی منسلک ہو گیا تھا اسی طرح مشرقی مالوہ میں شُوکر کی صورت کے ایک دیوتا کی پرستش ہوتی تھی۔ گپتا عہد کے لگ بھگ اس دیوتا کو بھی وِشنو کے ساتھ وابستہ کر دیا گیا۔ وِشنو کی محبوباؤں میں سے ایک کا نام لکشمی ہے لکشمی دراصل حُسن اور دھن کی دیوی ہے اور اس کے روپ میں ملکوتی عناصر کے بجائے خالص ارضی پہلو اُجاگر ہوئے ہیں۔ مثلاً بھگوت پران میں لکشمی کا سراپا ان الفاظ میں بیان ہوا ہے:۔

"اپنے ہاتھوں میں کنول کا ایک ہار تھامے جس کے گرد مدھ مکھیاں گھوم رہی تھیں، لکشمی نے اپنا مکھ موڑا مکھ جس کی سندرتا ایک لجائی ہوئی مسکراہٹ کے کارن تھی۔ اس کے گالوں پر کانوں کی سندر بالیاں جگمگ جگمگ کر رہی تھیں اس کی دونوں چھاتیاں بالکل ایک جیسی تھیں اور انہیں صندل کے بُرادے نے ڈھانپ رکھا تھا۔ اس کی کمر اتنی پتلی تھی کہ نظر ہی نہیں آتی تھی جب وہ قدم اٹھاتی تھی تو اس کے پاؤں سے بندھی ہوئی جھانجھنیں یکایک بول اٹھتی تھیں اور اس کا سارا انگ ایک سنہری بیل کے مانند تھا"

لکشمی کے اس رُوپ کو دیکھ کر معاً یہ خیال آتا ہے کہ اردو غزل کی محبوبہ شاید لکشمی ہی کا بدلا ہوا روپ ہے بالخصوص کمر کے موہوم ہونے کی روایت لکشمی کے تصور ہی سے ماخوذ ہے۔ وشنو کی دوسری محبوبہ کا نام بھومی دیوی ہے جو جنم بھومی یعنی زمین کی دیوی ہے گویا وشنو کے ساتھ زمین، ارضی حسن اور دھن، دولت کے وہ تمام اوصاف بھی وابستہ ہو گئے جو ارضی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھے۔

ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق وشنو ہزار سروں والے سانپ شیش پر دراز سمندر کی سطح پر محوِ خواب ہے پھر اس خواب کے دوران میں اس کے پیٹ سے ایک کنول نمودار ہوتا ہے اور اس کنول سے برہما جنم لیتا ہے جو اٹھ کر کائنات کو تخلیق کر دیتا ہے۔ روایت کے مطابق وشنو کئی روپ بدل کر اس دھرتی پر آ چکا ہے۔ مثلاً مچھلی، کچھوے، سُوّر، شیر وغیرہ کے رُوپ میں اور وشنو کی جانوروں سے وابستگی کا تصور قابلِ غور ہے، انسانوں میں رام اور کرشن کے روپ میں اس کا ظاہر ہونا خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ وشنو کے ان اوتاروں کو ہندو مت میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان میں سے رام آریائی ذہن سے زیادہ قریب ہے اور اس کے ہاں اخلاقی ضوابط کا احترام بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن کرشن ایک بہت بڑی حد تک اس دراوڑی تہذیب کا علمبردار ہے جسے آریاؤں کی وساطت سے روح کا تصور حاصل ہو گیا تھا کرشن کے لغوی معنی کالے کے ہیں۔ وشنو کے اس اوتار کو اسی رنگ میں پیش کیا گیا ہے، قدیم تامل ادب میں ایک کالے دیوتا، مے اون[1] کا نام ملتا ہے جو بنسی بجاتا اور گوپیوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے۔ باشم کا خیال ہے کہ وہ نہ صرف کرشن کی ابتدائی صورت تھی بلکہ غالباً وہ دکن کا زرخیزی کا دیوتا بھی تھا

---

[1] Mayon

اور اس عقیدے کو خانہ بدوش قبیلوں نے جنوب سے شمال میں پہنچا دیا تھا۔ پھر کرشن کی بلرام سے وابستگی بھی ایک اہم روایت ہے اور بلرام جسے "ہل یدھ" کا نام بھی ملا ہے (ہل یدھ کا مطلب ہے وہ جو ہل سے لیس تھا) دراصل زراعت کا دیوتا تھا اور اس لیے زرخیزی کے تصور سے اس کا ایک گہرا تعلق تھا۔ بہرحال کرشن کے تصور کے ساتھ زراعت، زرخیزی اور جنس کی بہت سی صفات وابستہ تھیں اور کرشن اپنے اس روپ میں ہیرو کے روپ سے قطعاً مختلف اور جدا تھا مثلاً روایت کے مطابق دوارکا (گجرات کاٹھیاواڑ) میں قلعہ بنانے اور رکمنی کو اپنی ملکہ منتخب کرنے کے بعد کرشن اپنے لیے سولہ ہزار بیویاں اکٹھی کر لیتا ہے جن سے اس کے ایک لاکھ اور اسی ہزار بیٹے پیدا ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ کرشن اور رادھا کا معاشقہ نیز گوپیوں کے ساتھ کرشن کا والہانہ رقص اور جنسی ارتباط، یہ تمام چیزیں اس بات پر دال ہیں کہ کرشن نے ہندومت میں ابھرنے کے بعد بھی اپنی سب سے بڑی ابتدائی صفت یعنی زرخیزی ہی کا مظاہرہ کیا ہے لیکن یہی کرشن جو زرخیزی، جسم، لذت اور رقص سے متعلق ہے، آریائی اثرات کے تحت بھگوت گیتا کے ذریعے بلند اور ارفع خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے۔ گویا کرشن کا جسم تو دراوڑی ہے لیکن اس جسم نے آریائی روح کے بیج کو بھی اپنے اندر محفوظ کر لیا ہے۔

ترمورتی کا تیسرا چہرہ شیو کا ہے۔ شیو ابتدا ہی سے ایک دراوڑی دیوتا ہے جس کا وجود اوّل اوّل وادیٔ سندھ کی تہذیب میں ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کے بعد رگ وید کا دیوتا رُدر ہے جو شیو کی خصوصیات کا حامل ہے۔ ویدوں میں بعض مقامات پر رُدر کو طنزاً "شیو" کے نام سے پکارا گیا ہے۔ بعد ازاں رُدر سے زرخیزی کے بہت سے غیر آریائی تصورات وابستہ ہو گئے اور آخر آخر میں شیو اپنے اصل روپ میں ابھر کر سامنے آ گیا۔ شیو کے کردار کے دو روپ قابلِ ذکر ہیں۔ پہلا یہ کہ وہ موت اور تخریب کا دیوتا ہے۔ جنگ کے میدانوں، مرگھٹوں اور چوراہوں میں رہتا ہے۔ کھوپڑیوں کا ہار پہنتا اور بدروحوں اور بھوتوں وغیرہ کا یار غار ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ کیلاش پر بیٹھا ایک یوگی کی طرح گیان دھیان میں مستغرق رہتا ہے؛ چنانچہ شیو کے کردار میں جنگل، تہذیب، الارواح اور مادری نظام کا پرتو بھی ملتا ہے اور ارضی آلائشوں سے اوپر اٹھ کر کیلاش کی بلندیوں کی طرف آنے کا رجحان بھی! تاہم اوّل الذکر رُخ ہی دراصل شیو کا اہم ترین رُخ ہے یہ رُخ تخریب اور موت کا علمبردار ہے اور اس کے تحت شیو اپنے شرابی ملازمین کی معیت میں ایک ایسا بھیانک ناچ ناچتا ہے جس سے یہ دنیا تباہ ہو جاتی ہے۔ رقص شیو کا ایک امتیازی وصف ہے

اور اپنی حیثیت میں وہ "نٹ راج" کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ رقص تامل تہذیب کا ایک ضروری جزو بھی ہے۔ شیو کا رقص کے ساتھ اس درجہ وابستہ ہونا اس بات کا غماز ہے کہ شیو کے سراپا میں دراوڑی تصورات بدرجۂ اتم موجود ہیں۔

شیو کے کردار کا دوسرا ارضی رُخ یہ ہے کہ وہ زرخیزی کا دیوتا ہے اور جنسی جذبات کو نمایاں ترین صورت میں پیش کرتا ہے۔ شیولنگ کی پوجا کا تصور وادئ سندھ کے زمانے ہی میں عام تھا اور بعد ازاں بھی یہ تصور آج تک ہندومت کے ساتھ وابستہ رہا ہے۔ شیو کی گردن کے ساتھ سانپ چمٹے ہوئے ہیں جو اس کے کردار کے جنسی پہلو ہی کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس کی بیوی کا نام پاروتی ہے۔ پاروتی دراصل شیو کی شکتی ہے پھر اس شکتی کے بھی دو رُخ ہیں۔ کبھی تو یہ حسن اور ملائمت کا مجسمہ ہے اور اپنے اس روپ میں پاروتی، اُما، مہادیوی، ستی، گوری یا ان پورنا کہلاتی ہے اور کبھی اپنی جنسی شدت اور تخریبی روپ میں نمودار ہوتی اور درگا، کالی، چنڈی یا تارا کے نام سے موسوم ہے۔ تامل تہذیب کی دیوی کوراوی جو جنگ کی دیوی ہے اور میدانِ جنگ میں لاشوں پر ناچتی اور ان کے ماس کو کھاتی ہے۔ دراصل درگا ہی کی ابتدائی صورت ہے۔ اس اعتبار سے کالی یا درگا فی الاصل نگلنے والی ماں[1] ہی کا ایک روپ ہے۔ ویسے شیو کی بیوی شکتی اس کی جنسی اور روحانی قوتوں کے لیے ایک علامت بھی ہے[2] اور اس کا الگ وجود محض شیو کی قوت کو نمایاں کرکے پیش کرنے کی ایک صورت ہے واضح رہے کہ شیو کا مردانہ روپ آریائی تصورِ حیات کی علامت

---

[1] Devouring Mother

[2] شکتی کی قوتوں کو مہانروان تنتر میں شو کی زبان میں یوں بیان کیا گیا ہے:-

"تو ہی برہما کی پرپا کرتی ہے، پرم آتما ہے اور تجھ ہی سے ساری کائنات نے جنم لیا ہے۔ اے دیاونت! اس دنیا میں جو کچھ بھی ہے تحرک یا سکون تجھ ہی سے پیدا اور تیرے ہی سہارے قائم ہے، تو سب ظاہر چیزوں کا منبع ہے۔ تو ہم تینوں (شیو، برہما اور وشنو) کو پیدا کرنے والی ہے تو سارے جہان سے واقف ہے لیکن کوئی تجھ سے واقف نہیں۔ تو کالی بھی ہے اور تریپتی، درگا، شودواسی، بھونیشوری، بیگل، بھیروی، چھنامستک، ان پورنا، وگ دیوی اور ملا لایا بھی، تو سب شکتیوں کے رُوپ میں ہے اور سب دیویوں کے جسموں میں موجود ہے تو لطیف بھی ہے اور کرخت بھی ظاہر بھی ہے اور غیب بھی تیری صورت بھی ہے اور تیری کوئی صورت بھی نہیں! کون تجھے جان سکتا ہے؟"

شکتی کا یہ روپ ہندوستانی کلچر کی مادری ابتدا کا ایک اہم ثبوت بھی ہے۔

ہے اور اس کا عورت کا روپ (جو اصل روپ ہے) دراوڑی اثرات کا غماز ہے، چنانچہ شیو اور پاربتی کا جنسی ملاپ (جس سے ساری کائنات لرزہ براندام ہو گئی) دراصل آریہ اور دراوڑ کے ربط باہم ہی کی ایک صورت تھی۔

عام زندگی میں تخریب، تعمیر کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ بلکہ تخریب کا یہ عمل ہی تعمیر کو جنبش میں لاتا ہے شیو کا تخریبی اقدام درحقیقت ایک نئی دنیا کی آمد کا اعلان ہے (شیو اور پاربتی کے ملاپ میں تخریب کا عنصر نمایاں ہے) یوں بھی جنسی ملاپ اپنی شدید ترین صورت میں ایک بڑی حد تک تخریبی ہوتا ہے اور آج بھی وحشی قبائل میں نر مادہ کو زخمی کر دیتا ہے (کرشن سے پیار کے دوران میں گوپیوں کے بدن بھی تو زخمی ہو جایا کرتے تھے) پس شِو کا رقص اور تخریبی عمل، جنسی ملاپ اور زرخیزی کے پہلو ہی کو اجاگر کرتا ہے اور اس لحاظ سے شِو ہندوستانی تہذیب کے اس دَور کی علامت ہے جب دراوڑی تہذیب آریاؤں کے ہاتھوں جسمانی طور پر زخمی ہو کر ایک نئے "پیکر" کو وجود میں لانے کا مقدس فریضہ سرانجام دے رہی تھی۔

---

(۵)

ہندوستان کی تاریخِ تہذیب میں آریا اور دراوڑ کے تصادم سے جو نیا "پیکر" وجود میں آیا اس نے خود کو سنگ تراشی، نقاشی، مصوری، فنِ تعمیر، رقص، موسیقی، زبان اور ادب کے مظاہر میں متشکل کیا اور چونکہ اس میں آسمانی اور زمینی عناصر کا امتزاج موجود تھا۔ اس لیے فنونِ لطیفہ میں بھی اس کا یہ مزاج از خود منتقل ہوتا چلا گیا۔

ہندوستان میں پیکر تراشی کا باقاعدہ آغاز موریا خاندان کے عہدِ حکومت میں ہوا۔ موریا خاندان سے ذرا پہلے سکندرِ اعظم نے ۳۲۶ ق۔م میں ہندوستان پر حملہ کیا تھا اور اس سے تقریباً دو سو برس قبل مہاتما بدھ نے انسان کو جنم جنم کے چکر سے آزاد ہونے کی راہ دکھائی تھی۔ موریا خاندان کے بادشاہ اشوک نے بدھ مت اختیار کر لیا اور یوں ہندوستانی آرٹ نے سب سے پہلے بدھ مت کی روح کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کی۔ بدھ مت ایک خالص آریائی ردِ عمل تھا۔ اس لیے یہ کہنا ممکن ہے کہ آرٹ میں دراوڑی اور آریائی تہذیبوں کا انضمام سب سے پہلے اسی دور میں رونما ہوا۔ ضمناً ملحوظ رہے کہ موریا عہدِ حکومت میں یونانیوں کے زیرِ اثر پہلی بار پتھر کو آرٹ کے سلسلے میں استعمال کیا گیا ورنہ اس سے قبل لکڑی یا مٹی استعمال ہوتی تھی اور اگرچہ پتھر کے استعمال کے سلسلے میں تو یونانیوں کے اثر کو قبول کر لیا گیا تاہم یونانیوں کے "اقلیدسی انداز" اور انفرادیت کے رجحان کو اس دور میں قبولِ عام کی سند حاصل نہ ہو سکی۔ اسی لیے موریا آرٹ دراصل جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کا آرٹ تھا اور اس لحاظ سے اس کے ڈانڈے وادیٔ سندھ کی تہذیب سے جا ملتے ہیں۔ انسانی جسم کو پیش کرنے کا رجحان اس دور میں نسبتاً کم ہے اور جو انسانی جسم پیش ہوئے ہیں۔ فن کے اعتبار سے جانوروں کے جسموں کے معیار سے کمتر ہیں۔ جانوروں کو پتھر میں پیش کرنے کے آرٹ کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں جانوروں کے لیے

شفقت، محبت اور ترحم کے جذبات نمایاں ہیں۔ غالباً اس کی وجہ بدھ مت اور جین مت کے اثرات بھی ہیں۔ دراوڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کا یہ ایک اہم واقعہ ہے اور اس کے نتیجے میں جانوروں کے بیکر حیوانیت اور خونخواری کے مظاہر سے نا آشنا نظر آنے لگے ہیں۔

۱۸۵ ق م کے لگ بھگ موریا عہدِ حکومت کا خاتمہ ہوا اور مگدھ میں سنگھا اور دکن میں آندھرا کی حکومت قائم ہو گئی۔ ان میں سے سنگھا کی حکومت ۳۰ ق م تک اور آندھرا کی ۲۰۰ عیسوی تک قائم رہی۔ اس زمانے میں آرٹ کا وہ فروغ جو اشوک کے عہد میں شروع ہوا تھا، برابر جاری رہا اور اس کے نتیجے میں بھاج، بھارہٹ، کارلی اور سانچی وغیرہ مکاتبِ فن وجود میں آتے چلے گئے۔ اس زمانے کے آرٹ میں مذہب بالخصوص بدھ مت کے اثرات در آنے لگے تھے، تاہم مزاجاً یہ آرٹ ارضی تہذیب اور اس کے مظاہر ہی کا علمبردار تھا؛ چنانچہ اس میں بدھ کو ایک علیحدہ ہستی کے طور پر پیش کرنے کا رجحان موجود نہیں بلکہ اسے بہت آسان علامتوں جیسے بڑ کا درخت، نقش پا، خالی تخت وغیرہ کی مدد سے پیش کیا گیا ہے گویا ابھی آوارہ قبائل کا علحدگی اور انفرادیت کا رجحان ہندوستانی آرٹ میں نمودار نہیں ہو سکا تھا بلکہ پس منظر اور اس کے مظاہر مثلاً درخت اور جانور ہی ترسیلِ مطالب کا بہترین ذریعہ تھے۔ مثلاً بھارہٹ کے آرٹ میں جانوروں کو بڑے فنی حسن کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح سانگھا عہد کے بہترین آرٹ میں جو سانچی کے مقام پر سٹوپا ۱ میں محفوظ ہے ہندوستانی فضا اور دراوڑی تہذیب کی اہم علامتوں اور مظاہر ہی کا عکس پیش ہوا ہے۔ اس آرٹ میں بھی بدھ کو صورت عطا نہیں ہوئی بلکہ محض علامتوں سے اس کے وجود کا احساس دلایا گیا ہے لیکن سانچی آرٹ کا طرۂ امتیاز فطرت اور اس کے مظاہر کے لیے بے پناہ محبت کا رجحان ہے جو گویا پتھر کے مجسموں میں ڈھل کر سامنے آ گیا ہے۔ یہ آرٹ تیاگ اور نفی کے آریائی رجحان کے بجائے زمین اور جنگل سے وابستگی کے دراوڑی رجحان کا علمبردار ہے یعنی اس میں موضوع کے اعتبار سے آریاؤں کے تصورات تو موجود ہیں تاہم مزاجاً یہ زمین اور اس کے مظاہر ہی سے متعلق ہے۔

سانچی (بھوپال) کے سٹوپا ۲ میں عورت کے برہنہ جسم کی پیش کش کا رجحان عام ہے۔ یہ جسم بڑا بھرپور اور لطیف ہے اور امراوتی آرٹ کا پیش خیمہ ہے تاہم اس سٹوپا کے آرٹ کا امتیازی وصف بھی جنگل، زمین اور اس کے مظاہر ہی کو پیش کرنا ہے۔ سانچی کے دروازے گویا جنگل کی کتاب کے اوراق ہیں کہ ان پر درختوں اور جانوروں کے حسین مرقعے ابھرتے چلے آتے ہیں۔ یہاں بھی جانوروں کے لیے محبت اور شفقت کا جذبہ بہت نمایاں ہے۔ یہ جذبہ شامیوں کے آرٹ میں جانوروں کو مجروح کرنے اور یونانیوں کے ہاں ان سے بے نیاز

رہنے کے جذبے سے قطعاً مختلف ہے۔

اسی دوران میں شمال مغربی ہندوستان پر یونانیوں کا تسلط قائم ہو گیا تھا اور اس کے نتیجے میں گندھارا آرٹ وجود میں آ چکا تھا اور اگرچہ ۷۵ ، یا ۸۵ ق.م کے لگ بھگ سکائتھوں نے ہندوستان پر حملہ کر کے یونانیوں کو نکال دیا اور اپنی حکومت قائم کر لی۔ تاہم گندھارا آرٹ کا فروغ ان کے عہدِ حکومت میں بھی جاری رہا۔ ان کی حکومت کشن کی حکومت کہلائی اور کنشک ان کا سب سے بڑا بادشاہ تھا جس کی سلطنت پنجاب اور گندھارا کے علاقوں پر مشتمل تھی۔ کشن بادشاہوں کے گندھارا آرٹ کو فروغ دینے کی وجہ غالباً یہ تھی کہ ان کے ہاں یونانیوں کا سا تحرک اور انفرادیت کا رجحان ابھر کر نمایاں ہو چکا تھا؛ چنانچہ کشن حکمرانوں نے نہ صرف گندھارا آرٹ کو اپنے جذبات کی تسکین کے لیے منتخب کر لیا بلکہ ان میں سے بیشتر نے بدھ مت بھی قبول کر لیا۔

گندھارا آرٹ پانچویں صدی عیسوی تک پھلتا پھولتا رہا۔ اس آرٹ کا طرۂ امتیاز بدھ کے جسم کو پتھر میں پیش کرنا تھا جب کہ دوسرے مکاتبِ فن میں علامتوں کا استعمال رائج تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس آرٹ میں عورت کے جسم کو اہمیت حاصل نہیں تھی۔ اس کے بجائے بدھ کے مردانہ خدوخال کو واضح کرنے کا رجحان بہت نمایاں تھا۔ چونکہ یونانیوں، آریاؤں اور سکائتھوں کے ہاں پدری اسلوبِ حیات مسلط تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انہوں نے اپنی روح کی پاکیزہ ترین صورت کو مرد ہی کے روپ میں پیش کیا۔ دوسری طرف ہندوستانی آرٹ جس کی اساس مادری نظام پر استوار تھی، عورت کے جسم کو پتھر میں پیش کرتا رہا کہ عورت کا جسم ہی باطن کے اظہار کے لیے موزوں تھا۔ عورت کے علاوہ جانور کو پیش کرنے کا آرٹ بھی گندھارا اسکول کا بے حد کمزور پہلو ہے اور اس میں خلوص، جذبے اور لگاؤ کا فقدان ہے۔ گندھارا آرٹ کا زمین سے تعلق بہت کمزور تھا۔ نیز یہ آرٹ جذبے کے بجائے محض تخیل اور روحانی رفعت سے مملو تھا اس لیے ظاہر ہے کہ زمین سے تازہ خون نہ ملنے کے باعث یہ آرٹ بھی آہستہ آہستہ ہندوستان سے رخصت ہو گیا۔ بعینہٖ جیسے خود بدھ مت جو اس آرٹ کا سرچشمہ تھا، زیادہ دیر تک یہاں زندہ اور قائم نہ رہ سکا۔

لہ Scyths

گندھارا آرٹ ایک بڑی حد تک بدیشی تھا لیکن گندھارا آرٹ کے فروغ کے زمانے ہی میں متھرا سکول وجود میں آچکا تھا جو گویا گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا۔ مثال کے طور پر متھرا سکول کے مجسموں کا سر منڈا ہوا ہے اور لباس جسم کے ساتھ یوں چپکا ہوا ہے۔ جیسے کوئی گیلا کپڑا[۱] ہو۔ جسم کے خطوط اور زاویوں کو بطورِ خاص پیش کرنے کا یہی رجحان آگے چل کر گپتا آرٹ کے ننگے مجسموں کے روپ میں نمودار ہوا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو متھرا سکول گپتا آرٹ کا پیش خیمہ تھا۔ متھرا آرٹ کے ہندوستانی ہونے کا ایک[۲] ثبوت یہ ہے کہ اس میں مرد کے بجائے عورت کے جسم کو زیادہ اہمیت ملی ہے اور ہندوستانی عورت کا وہ نمونہ یہاں بھی پیش ہوا ہے جس کے لیے بارہٹ اور سانچی کے سکول مشہور ہیں۔ یعنی بھرے بھرے کولھے، ابھرا ہوا چھاتیاں پتلی کمر اور کولھے کا ایک طرف کو واضح جھکاؤ!!

متھرا سکول، گندھارا آرٹ کا ہندوستانی روپ تھا۔ اسی لیے مجسموں میں گندھارا آرٹ کی میکانکی کیفیت بھی ایک حد تک موجود ہے اور وہ ملائمت پوری طرح ابھر نہیں سکی جسے گھلاوٹ اور نرمی کے الفاظ سے موسوم کیا گیا ہے[۱] اور جو گپتا آرٹ کا امتیازی وصف ہے۔ دوسری طرف امراوتی سکول میں ہندوستان کا ارضی مزاج نسبتاً زیادہ نمایاں ہوا۔ اس سکول کو بآسانی سانچی بارہٹ آرٹ اور گپتا آرٹ کے درمیان ایک پُل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ امراوتی آرٹ کا طرۂ امتیاز عورت کے ننگے مجسمے کی پیش کش ہے اور اس مجسمے کی تراش میں ایک انوکھی ملائمت اور تازگی در آئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امراوتی آرٹ کے موضوعات عام طور سے بدھ مت وغیرہ سے مستعار ہیں؛ تاہم یہاں قدم قدم پر زمین میں دلچسپی لینے اور ننگے بدن کی دید سے لطف اندوز ہونے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ سوئی ہوئی عورتوں کا مجسمہ ہو یا بدھ کے سامنے سجدہ کرتی ہوئی ناری کا یا چوڑی والی عورت کا، اس زمانے کی ہندوستانی عورت کے جسمانی خطوط اس خوبصورتی سے ابھر آئے ہیں کہ فن کار کا زندگی اور اس کے ارضی حسن کے ساتھ ایک بے پناہ تعلقِ خاطر بالکل عیاں ہو گیا ہے لیکن یہ ارضی حسن محض گوشت پوست کے جسم تک محدود نہیں امراوتی آرٹ کے پیش کردہ جسم میں روح کا ہلکا سا پرتو بھی موجود ہے جو بعد ازاں گپتا آرٹ میں زیادہ نمایاں ہو گیا ہے۔

---

[۱] اس کے برعکس گندھارا آرٹ میں مجسمے بھاری لبادوں میں ملبوس ہیں۔

[۲] Rene-Grousset - The Civilization of the East P. 132

تیسری یا چوتھی صدی عیسوی تک بدیشی حکمرانوں کا تسلط ختم ہو چکا تھا اور مگدھ میں گپتا سلطنت وجود میں آ گئی تھی یہ سلطنت شمالی اور وسطی ہندوستان کے علاقوں پر مشتمل تھی اور پانچویں صدی کے ربع آخر تک قائم رہی۔ اس کے بعد ساتویں صدی کے وسط میں ایک اور ہندوستانی سلطنت وجود میں آئی جس کا مشہور بادشاہ ہرش تھا۔ اسی طرح دکن میں آندھرا کی حکومت کے بعد چیلوآ کی حکومت قائم ہوئی جو آٹھویں صدی عیسوی تک قائم رہی۔ ان تمام ہندوستانی حکومتوں کے تحت آرٹ کے خالص ہندوستانی پہلو ابھرتے اور فروغ پاتے رہے۔

گپتا آرٹ کا زمانہ چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی ہے امراؤتی آرٹ نے جسم کی پیش کش میں روح کے عنصر کو بھی ایک حد تک سمیٹ لیا تھا، تاہم ابھی اس میں جذبے کی گراں باری خاصی نمایاں تھی۔ گپتا آرٹ نے گراں باری اور ناآسودگی کے بجائے ایک انوکھی طمانیت، سکون اور روحانی کیف کے عناصر کو ابھارا اور یوں جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھانے کی کوشش کی۔ گندھارا آرٹ میں روح کا عنصر موجود تھا لیکن بدھ مت کی طرح یہ آرٹ بھی ایک غیر ارضی کیفیت سے مملو تھا اور اس لیے اس میں جسم کی ملائمت اور جذبے کی حدت نمایاں نہ ہو سکی تھی۔ دوسری طرف سانچی آرٹ میں جسم کا وہ پہلو نمایاں ہوا جو جنگل کی فضا یا جذبے کی بوجھل کیفیت سے متعلق تھا۔ لیکن گپتا آرٹ نے ایک ہی جست میں جذبے اور تخئیل، جسم اور روح کو مربوط کر دیا۔ اس طور کہ جسم اپنے ارضی اوصاف سمیت روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ گپتا آرٹ میں جسم لباس سے قطعی طور پر آزاد ہو گیا یہ گویا جسم کے روحانی طور پر اوپر اٹھنے کی ایک صورت تھی دوسرے اس آرٹ کے مجسموں میں ایک انوکھی لطافت اور ملائمت در آئی جو روحانی پرواز کی طرف ایک اور اہم قدم تھا۔ تیسرے اس آرٹ پر فطرت بالخصوص جنگل کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے مثلاً گندھارا آرٹ کے برعکس جس کے مجسموں کی تراش اقلیدس کے اصولوں کے تحت ہوئی تھی، گپتا آرٹ نے لکیروں، قوسوں اور دائروں کا تصور براہ راست جنگل اور فطرت کے مظاہر سے اخذ کیا۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ اس آرٹ میں چہرہ پان کے پتے کی طرح۔ پیشانی کمان کے مانند آنکھیں کنول ایسی اور ٹھوڑی آم کی گٹھلی کی طرح پیش ہوئی ہے پھر بدن کی ملائمت گائے کے چہرے سے اور مرد کی چھاتی شیر کے جسم سے مماثل ہے۔ اسی طرح کولہے کا ایک طرف کو واضح جھکاؤ کسی لچکدار شاخ کے مانند ہے۔ بہر کیف یہ کہنا ممکن ہے کہ جہاں گپتا آرٹ میں جسم کو اس کے فطری انداز میں پیش کرنے کا رجحان ابھرا وہاں اس میں ایک ایسی انوکھی روح

بھی پھونک دی گئی کہ اس کا انگ انگ لطافت اور ملائمت کا مظہر بن گیا جسم میں اس لطافت اور روحانی ملائمت کا سب سے بڑا مظہر "ہات" تھا جسے گپتا آرٹ نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا جسم میں ہات کو وہی حیثیت حاصل ہے جو پودے پر پھول کو حاصل ہوتی ہے اور جس طرح پھول میں پودے کی روح خوشبو بن کر سمٹ آتی ہے اور اس خوشبو سے پودے کی نسل مزاج اور خصوصیات کی نشان دہی ممکن ہے، بعینہٖ گپتا آرٹ کے ان مجسموں نے "ہات" کے ذریعے روح کی ساری کسک یا طمانیت کو ناظر تک منتقل کر دیا ہے۔ گپتا آرٹ میں "ہات" کی مدد سے روح کی داستان کو بیان کرنے کا یہ انداز "بدھ مُدرا" کے نام سے موسوم ہے اور اس نے گویا پتھر کے جسم کو روح سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

گپتا آرٹ کے بہترین نمونے اجنتا کے غاروں میں ملتے ہیں۔ لیکن یہاں آرٹ زیادہ تر تصویروں میں ڈھل کر نمودار ہوا ہے۔ نقاشی کے یہ نمونے دوسری صدی عیسوی سے ساتویں صدی عیسوی کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں اور اس لیے ان پر ساتچی، گندھارا اور امراوتی مکاتب فن کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں۔ تاہم مزاجاً ان میں سے بیشتر نمونے گپتا آرٹ ہی کے مظہر ہیں۔ غار ۹ کی تصویریں امراوتی آرٹ سے متعلق ہیں جب کہ غار ۱۰ کی تصاویر پر گندھارا آرٹ اور گپتا آرٹ کے واضح اثرات مرتسم ہیں۔ لیکن ان غاروں میں ۱ تا ۵ اور ۲۱ تا ۲۶ جن کا زمانہ ۶۰۰ اور ۶۵۰ عیسوی کے لگ بھگ ہے، اجنتا کی بہترین تصویروں کا گہوارہ ہیں۔ ان ہی غاروں میں "خوبصورت بدھ" کی وہ تصویر نظر آتی ہے جس میں نیلا کنول دکھایا گیا ہے اور وہ دلکش تصویر بھی جس میں دو پریمی محبت کے ابدی کیف میں کھوئے ہوئے بیٹھے ہیں۔ یہ تصویریں گپتا آرٹ کی لطافت اور ملائمت کی مظہر ہیں اور ان میں اس ہندوستانی فضا کا عکس پیش ہوا ہے جس کا طرۂ امتیاز فطرت کی رنگا رنگی اور بوقلمونی ہے۔ جنگل کے درختوں اور زندہ توانا جانوروں کے درمیان حسین انسانی جسم اس طرح دکھائے گئے ہیں۔ جیسے کسی نیم تاریک اور سحر انگیز فضا میں محوِ خرام ہوں۔ یہ فضا خالص ہندوستانی ہے اور اس لیے آرٹ کے ان نمونوں میں انسان بھی فطرت کے ایک جزوِ لاینفک کی حیثیت میں ابھرا ہے۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ ان تصویروں میں ایک انوکھا روحانی پرتو بھی موجود ہے اور ان میں جسم اور جذبے کی بوجھل فضا کسی غیر مرئی نغمے کے زیرِ اثر سُبک، لطیف اور ملائم کیفیات میں ڈھل گئی ہے۔ گویا اس آرٹ میں جسم اور اس کے مظاہر تو اپنی ساری سندرتا اور بوقلمونی کے ساتھ باقی ہیں اور ان کی صورت گری میں فنکار نے اپنے موئے قلم کا سارا زور بھی صرف کر دیا ہے لیکن ساتھ ہی باطن کی ایک تازہ اور

انوکھی شعاع نے ان اجسام کو روح بھی عطا کر دی ہے۔ دراوڑی جسم میں آریائی روح کے در آنے کی یہ ایک نہایت حسین مثال ہے۔ ان تصویروں میں ننگی عورتیں بھول ایسے وقار کی حامل ہیں اور ان کے جسم مختلف حسین زاویوں میں اس طور پیش کیے گئے ہیں کہ سفلی جذبات کے بجائے لطافت اور رفعت کے احساسات برانگیختہ ہوتے ہیں۔ فن کا معراج بھی یہی ہے کہ وہ جسم سے اپنا گہرا تعلق تو قائم رکھے لیکن ساتھ ہی جسم کے ذریعے روح کی لطیف ترین لرزش کو بھی خود میں سمو لے۔ اجنتا کی تصاویر میں فن کی یہی صورت ابھری ہے۔ تاہم یہ انداز اسی زمانے میں اجنتا کے علاوہ باغ (گوالیار) اور سگیریا (لنکا) کی تصاویر میں بھی موجود ہے۔

موضوع کے اعتبار سے گپتا حکومت کے زمانے تک ہندوستانی آرٹ پر بدھ مت کے گہرے اثرات کی نشاندہی ممکن ہے۔ اس آرٹ پر بدھ مت کی ملائمت، رحم دلی اور تیاگ کی خصوصیات اس طور اثر انداز ہوئی ہیں کہ جذبے کا بوجھل پن ایک انوکھی روشنی میں بھیگا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن بدھ مت ایک آریائی ردِ عمل ہونے کے باعث ہندوستانی مزاج سے زیادہ دیر تک ہم آہنگ نہ رہ سکتا تھا۔ اس لیے گپتا عہد کے زمانے ہی میں شیو اور وشنو کی پوجا کا رجحان نہ صرف عوام پر مسلط ہونے لگا بلکہ آرٹ پر بھی اس کی شعاعیں پڑنے لگیں؛ چنانچہ گپتا آرٹ کے بعد جس ہندو آرٹ کو فروغ نصیب ہوا اس میں نہ صرف موضوع کے اعتبار سے ایک اہم تبدیلی رونما ہوئی یعنی بدھ کے بجائے ہندوؤں کے اوتاروں اور دیوتاؤں کی تصویر کشی کا رجحان ابھر آیا بلکہ بدھ مت کی رحم دلی اور تیاگ کے بجائے جسم کو ایک انوکھی قوت، پاکیزگی اور رفعت تفویض کرنے کا میلان بھی عام ہو گیا۔

ہندو آرٹ کا یہ فروغ تین مکاتبِ فن کا مرہون ہے۔ مرہٹہ آرٹ، اڑلیسہ آرٹ اور کرناٹک آرٹ۔ ان میں سے مرہٹہ سکول (۵۵۰ تا ۹۷۳) کے نمونے ایلورا کے غاروں، ایلیفنٹا اور مہابالی پورم، معالی پورم سانچی؛ آئی ہول اور باداجی کے مندروں میں ملتے ہیں۔ اڑلیسہ سکول (۸۰۰ تا ۱۲۰۰) کے نمونے بھوبنیشور پوری، لنگ راجا، کھاجوراہو۔ راج رانی اور جگن ناتھ پوری وغیرہ کے مندروں سے متعلق ہیں اور کرناٹک سکول (۱۰۰۰ تا ۱۷۰۰) کے نمونے کرناٹک کے دراوڑی مندروں، تنجور، مدورا، سری رنگم وغیرہ میں نظر آتے ہیں۔ ان میں سے اڑلیسہ سکول میں جسم کی پیش کش کے سلسلے میں ایک گہرے جذباتی ہیجان کے شواہد ملتے ہیں نیز اس آرٹ میں جانوروں کے محسوسات سے ہم آہنگی کا جذبہ بھی بہت توانا ہے مثلاً کونارک کے سورج کے مندر میں تنومند گھوڑوں اور قوی الجثہ ہاتھی کی پیش کش میں حیوانی جذبے کو بڑی خوبی سے

اُبھارا گیا ہے لیکن ہند و آرٹ کا بہترین مظہر مرہٹہ سکول ہے جس میں جسم اور اس کے ارضی پہلو بڑے مثبت انداز میں رفعت اور عیر ارضی قوت کے مظہر بن کر نمودار ہوئے ہیں اور دراوڑی تہذیب میں آریائی روح کی آمیزش کے غماز ہیں۔

مرہٹہ سکول کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ مادالی پورم وغیرہ سے متعلق ہے اور دوسرا ایلورا الفنٹا اور باوامی وغیرہ سے۔ مادالی پورم کا "ارجن نارتھ" جو ایک بڑی سی چٹان کے پورے رُخ پر گنگا کے آسمان سے نزول کی کہانی کو پیش کرتا ہے۔ اس آرٹ کا ایک نہایت اہم نمونہ ہے۔ مزاجاً یہ نمونہ امراوتی آرٹ کے گہرے اثرات کا مظہر ہے۔ اور اس میں جانوروں، دیوتاؤں، ناگ اور ناگنوں وغیرہ کو پیش کیا گیا ہے۔ جانوروں کی پیش کش کا وہ انداز جس کا آغاز سارناتھ اور سانچی میں ہوا تھا۔ یہاں اپنے پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ نیز یہاں عورت کے جسم میں بڑی نزاکت، رنگینی اور لوچ ابھر آیا ہے پس اگرچہ اس کا موضوع پرانوں سے مستعار ہے تاہم دراصل یہ زندگی کی بوقلمونی، رنگارنگی اور جسم کے ارضی پہلوؤں کو پیش کرنے کی ایک خوبصورت کاوش ہے اور بنیادی طور پر اس کا تعلق زمین اور اس کے مظاہر سے قائم ہے۔

مادالی پورم وغیرہ کے آرٹ اور ایلورا الفنٹا باوامی وغیرہ کے آرٹ میں اس بنا پر ایک حدِ فاصل قائم کی جا سکتی ہے کہ جہاں اوّل الذکر مزاجاً امراوتی آرٹ سے متعلق ہے اور اس میں نزاکت، ملائمت بلکہ ایک حد تک نسوانیت نمایاں ہے وہاں مؤخر الذکر آرٹ میں نہ صرف ہندومت بالخصوص وشنو اور شیو کے تصور کو پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا ہے بلکہ یہاں جسم ایک بے پناہ قوت اور رفعت کا مظہر بھی بن گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس آرٹ میں شیو کو نٹ راج کے روپ میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کا تخریبی پہلو بھی نمایاں ہوا ہے۔ تاہم شیو کا گیان دھیان کا پہلو جب وہ پاروتی کی معیت میں کیلاش کی بلندیوں پر بیٹھا ہے اور پاروتی کے ساتھ اس کے جسمانی ملاپ کا پہلو جس میں محبت اور لطافت ابھر آئی ہے، یہ تمام رُخ جسم کے ایک ایسے انوکھے تدریجی ارتقا کی نشاندہی کرتے ہیں جس میں جسم کی مسرت اور رفعت ابھرتی چلی آئی ہے ۔۔۔۔ آرٹ کے ان نمونوں میں ایک ایسی اجتماعی مسرت کا اظہار ہوا ہے جو احساس برتری، گوشت پوست میں مضمر ایک انوکھے رُوحانی پرتو اور نظم و ضبط کی غماز ہے[1]۔ دوسرے لفظوں میں جسم کا ایک انوکھا رُوحانی ارتقاء آرٹ کے ان

---

[1] Rene-Grousset - The Civilization of the East P.246

نمونوں کا طرۂ امتیاز ہے اور یہ عمل مثبت اندازِ نظر کا حامل ہے۔

ایلورا وغیرہ کی طرح کرناٹک آرٹ میں بھی شیو کی پیش کش کا تصور ہی نمایاں ہے۔ شیو کا وہ بت جس میں اسے "عقلِ کل" کی صورت میں پیش کیا گیا ہے اور جسے عام طور سے دکھشنا مورتی یعنی عقل کی تمثیل قرار دیا گیا ہے، اس آرٹ کا ایک نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ دوسری کئی مورتیوں میں شیو کو نٹ راج کی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے اور شیو کی اس بے پناہ مسرت کو اجاگر کیا گیا ہے جو اسے تخریب اور تعمیر کے دوران میں حاصل ہوتی ہے۔ یہاں بھی جسم بدھ کی سی ملائمت اور رحم دلی کے جذبے کا عکاس نہیں بلکہ ایک ایسی کیفیت کا علمبردار ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے اسے اپنی لازوال قوتوں کا عرفان حاصل ہو گیا ہے۔ شیو کے ان مجسموں میں رقص کے بہت سے اشارے روح کی رفعت اور جسم کی تمنا کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں مثلاً "بدھ مدرا" یعنی ہات کے اشارے کا انداز یہاں بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوا ہے۔ کرناٹک آرٹ میں گوپیوں کے محبوب کرشن کو بھی بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ گویا کہ جسم روح سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ یہاں بھی کرشن کا رقص ہی زیادہ تر فنکار کے پیشِ نظر ہے تاہم اس رقص میں زمین کے اوصاف اور گوشت پوست کے انسان کے جذبات زیادہ نمایاں ہوئے ہیں جو گویا دراوڑی تہذیب کا اثر ہے۔

لیکن دراوڑی یا ارضی تہذیب کے واضح اثرات تو ان بتوں پر مرتسم ہیں جو متھن[1] یعنی جنسی وصال کو پیش کرتے ہیں۔ متھن کا آغاز بارہٹ اور سانچی کے زمانے ہی میں ہو گیا تھا جب "سماگشی اور درخت" کے ملاپ کو پیش کیا گیا۔ علامتوں کی زبان میں یہ ملاپ عورت اور مرد کے ملاپ کی ایک صورت تھی پھر سانچی آرٹ میں متھن کی وہ واضح صورت بھی ابھری تھی جس میں ایک عورت بڑے پیار سے مرد کے بازو کو تھامے ہوئے ہے لیکن اس کے بعد بدھ مت اور آریاؤں کے اخلاقی ضوابط کے تحت متھن کا پہلو تقریباً ایک ہزار برس تک دبا رہا۔ آٹھویں نویں صدی کے بعد جب بدھ مت کو زوال ہوا اور تر مورتی کا تصور ابھر آیا تو ہندوؤں کے مندروں میں مرد عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی، ہندو آرٹ کے تینوں مکاتب میں متھن کے نمونوں کی فراوانی ہے۔

ہندو مندروں میں متھن یا جنسی روابط کی اس صورت کو بعض حلقوں نے سخت نفرت کی نظروں

---

[1] Mithuna

سے دیکھا ہے اور اسے جنسی بے راہ روی، غلاظت اور گناہ کی آماجگاہ قرار دیا ہے اس کے جواب میں جو دلائل پیش ہوئے ہیں ان میں سے مقبول ترین دلیل کمار سوامی کی ہے۔ کمار سوامی نے مرد اور عورت (لنگ اور یونی) کے اس ملاپ کو بندے اور خدا کے وصال کی ایک صورت قرار دیا ہے[1]۔ دوسری طرف پنڈت جواہر لعل نہرو کا یہ موقف ہے کہ ہندوستان میں تہذیبی نکھار کے ہر دور میں زندگی اور اس کے مظاہر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھرا ہے؛ چنانچہ متھن کی یہ صورت بھی اسی زمرے میں شامل ہے جس میں موسیقی، رقص، مصوری، تھیٹر اور ادب شامل ہیں[2]۔ پنڈت نہرو کے اس نظریے میں بڑی توانائی ہے اور یہ اکتساب لذت کے خالص ارضی رجحان اور اس کے ارتفاع کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح ایک نظریہ یہ ہے کہ مرد اور عورت کا یہ وصال مسرت کی پاکیزہ ترین صورت کو ظاہر کرتا ہے اور ایک یہ بھی کہ متھن کے مظاہر عام لوگوں کو مندر اور عبادت کی طرف متوجہ کرنے کا ایک وسیلہ ہیں۔ لیکن متھن کے جواز میں سب سے قرین قیاس نظریہ الین ڈینیلو[3] کا ہے یعنی یہ کہ متھن کے مظاہر دراصل پجاری کی قلبی واردات کا امتحان لینے کی ایک صورت تھی۔ اس نظریے کی صداقت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم فوشے[4] کا یہ بیان پڑھتے ہیں کہ تبت میں لاما کو بعض تصاویر دکھائی جاتی ہیں اور اگر ان تصاویر کو دیکھنے سے اس کے اندر ہیجان پیدا نہ ہو تو یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ واقعی لاما بننے کے قابل ہے اس کے ساتھ اگر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ قدیم قبائل میں لڑائی پر روانہ ہونے سے قبل تمام مرد ایک بالکل برہنہ دوشیزہ کے گرد ناچتے تھے اور ان میں سے جو جنسی جذبات سے مغلوب ہو جاتا تھا، اسے لڑائی کے ناقابل قرار دے دیا جاتا تھا پھر اگر یہ بھی خیال رہے کہ تانترک مت میں پنچ تتو یعنی مجا (شراب) مانس (گوشت) متیا (مچھلی) مدرا اور میتھن کے مدارج سے گزرنا اس لیے ضروری ہے کہ خواہش سے نجات خواہش کی تکمیل میں مضمر ہے تو ہندو مندروں میں متھن کے مظاہر کے پس پشت وہ جذبہ برہنہ نظر آئے گا جس کی جڑیں جنگل کے معاشرے اور دراوڑی تہذیب میں

---

[1] A.K. Comarswami - Art & Archetecture of India P.162

[2] J.L. Nehru - Discovery of India P.71

[3] Alain Danielou

[4] Fohchet - The Erotic Sculpture of India PP.77-78

اتری ہوئی ہیں۔ فی الواقعہ مہنجن کے مظاہر ایک بڑی حد تک جادو کی رسوم سے مشابہ ہیں اور ان کا مقصد اس خوف کا استیصال ہے جو نجات کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔

سنگ تراشی اور نقاشی کا یہ آرٹ فنِ تعمیر سے بھی وابستہ ہے اس لیے اس سارے دور کے فنِ تعمیر پر ایک اجمالی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ وادیٔ سندھ کے شہروں میں فنِ تعمیر کا کوئی قابلِ ذکر نمونہ محفوظ نہیں اس کے بعد ایک طویل عرصہ تک لکڑی اور مٹی کو تعمیر کے سلسلے میں استعمال کیا گیا؛ چنانچہ اس دور کے فنِ تعمیر کے نمونے بھی اب ناپید ہیں۔ البتہ موریا عہد کے ستون اور سانچی امراوتی دور کے سٹوپے ہندوستان کے فنِ تعمیر کے اوّلین نمونے ضرور ہیں۔ پھر گپتا عہد سے قبل ہی غاروں کی تعمیر کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا تھا مثلاً باربر اور ناگرجونی کے پہاڑی غار اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ بعد ازاں غاروں میں مندر تعمیر کرنے کا رجحان بھی نمودار ہوا۔ اس کے نتیجے میں ہمیں بھاجا، کارلی، ایلورا اور اجنتا وغیرہ میں کئی ایک مندر وجود میں آئے چھٹی سے آٹھویں صدی عیسوی کے ہندوستان میں چالکیہ اور پلو بادشاہوں کے عہدِ حکومت میں مندروں کی تعمیر کا ایک نہایت اہم رجحان ملتا ہے جو آج تک جاری ہے۔ ممالا پورم، کیلاش ناتھ، تنجور، راجا راج، سری رنگم، لنگ راج، جگن ناتھ پوری، سریہ مندرا اور بے شمار دوسرے مندر اسی رجحان کے مختلف مظاہر ہیں۔

ہندو فنِ تعمیر کا جائزہ لیں تو اس کے بہت سے دلچسپ پہلو نظر کے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہندوؤں کے مندر بڑی مضبوطی سے زمین پر ایستادہ ہیں، یوں جیسے دیو ہیکل درختوں کی طرح ان کی جڑیں زمین کے اندر اُتر گئی ہوں۔ یورپ کے گاتھک فنِ تعمیر میں عمارات پتلی اور لمبی ہیں اور کلس اور مینار بتدریج باریک اور لمبے ہوتے اور اوپر کو اٹھتے چلے گئے ہیں۔ اسی لیے ان عمارات کا مجموعی تاثر سنجیدہ اور غیر ارضی ہے جب کہ ہندوستان کے مندروں میں توانائی اور زمین سے وابستگی بہت نمایاں ہے۔ ان مندروں کے مینار بھی بوجھل، مضبوط اور شیولنگ سے مشابہ ہیں اور بہت زیادہ بلند نہیں انہیں دیکھنے سے حیاتِ ارضی کی رنگینی اور بوقلمونی کا احساس ہوتا ہے نہ کہ زندگی بعد از موت کی غیر ارضی کیفیات کا گویا ہندوؤں کے فنِ تعمیر میں زمین اور اس سے وابستگی کا وہ رجحان بہت توانا ہے جو دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا۔

ہندو مندروں کا دوسرا قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ ان کی دیواروں، میناروں اور کلسوں پر میناکاری اور تصویر کشی کی فراوانی ہے یہ میناکاری سنار کے ہاتھ کی سی نفاست اور صفائی کی آئینہ دار ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ جنگل کے لاتعداد پتوں اور پیڑوں کے مجموعی تاثر ہی کو پیش کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہندو

مندر ایک جنگل سے مشابہ ہے اور اس میں جنگل کا سارا تنوع اور رنگا رنگی سمٹ آئی ہے یہ گویا اس ارضی تہذیب کا عکس ہے جس پر جنگل سے گہری وابستگی کا رجحان مسلّط تھا۔ پھر مندر کی تعمیر بھی یوں ہوئی ہے کہ یاتری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ دالانوں اور کمروں سے گزرتا ہوا جنگل کی اس کوکھ میں اُتر رہا ہے جہاں تاریکی کا راج ہے اور جہاں وہ بُت پڑا ہے جس کی تلاش میں وہ سرگرداں تھا۔

مندر ایک گھنے گہرے جنگل کے مانند ہے اور مندر کا کلس یا مینار اس جنگل سے یوں اُبھرا ہوا ہے جیسے دم رُکنے کی صورت میں سر کو بلند کر کے لمبے لمبے سانس لے رہا ہو۔ لیکن جنگل کی بیلیں اس مینار یا کلس کے ساتھ یوں چمٹی ہوئی ہیں جیسے اسے کھینچ کر دوبارہ دھرتی کی آغوش میں لے آنے کی کوشش میں ہوں۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو مندر ہندوستانی کلچر کا صحیح معنوں میں علمبردار ہے کہ یہ دراوڑی جسم کی زمین کے ساتھ وابستگی کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ جسم کے سربلند ہونے کے عزم کو بھی واضح کرتا ہے۔ سنگ تراشی میں اس کی بہترین مثال جین مذہب کے اوتار گومیشور کا مجسمہ ہے (دسویں صدی عیسوی میسور) جس میں بلند و بالا جسم کے ساتھ جنگلی بیلیں لپٹی ہوئی ہیں گویا جسم کو زمین کی جانب کھینچ رہی ہیں، جب کہ جسم ان بیلوں سمیت روحانی طور پر اوپر کی طرف اٹھتا ہوا نظر آتا ہے۔

---

(۶)

آریہ آوارہ خرام اور متحرک تھے اس لیے زمین کے ساتھ ان کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں تھا۔ وہ گویا یانگ کے دور سے گزر رہے تھے۔ پھر وہ ہندوستان کی اس دراوڑی تہذیب سے متصادم ہوئے جو زمین سے چمٹے رہنے کے باعث ین کے دور میں مقید تھی۔ یانگ اور ین، تحرک اور انجماد، روح اور جسم کے اس تصادم میں آریائی روح، دراوڑی جسم کو تو ختم نہ کر سکی اور یہ ممکن بھی نہیں تھا کیونکہ جسم ایک تازہ پیڑ کی طرح زمین سے وابستہ تھا؛ البتہ یہ روح جسم کے ساتھ اس طرح چمٹ گئی جیسے شاخ پر پیوند لگ جاتا ہے اور یوں دفعتاً رُک جانے سے یانگ کی فضا سے ایک حد تک باہر آ گئی۔ دوسری طرف دراوڑی جسم، روح سے ہمکنار ہونے کے باعث ین کی کیفیت سے بیدار ہوا اور اس نے اپنے اندر تحرک کی ایک نئی لہر محسوس کی اور اپنی اس حیاتِ نو کا اظہار فنونِ لطیفہ کی صورت میں کیا۔ لیکن کوئی بھی تہذیب کلچر کی نت نئی موجوں کے بغیر مائل بہ ارتقا نہیں رہ سکتی۔ دراوڑی تہذیب کو آریائی تحرک سے فروغ تو حاصل ہوا لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی ناممکن ہے کہ گیارھویں بارھویں صدی کے ہندوستان میں یہ تحرک قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ان حالات میں ایک ایسا واقعہ رُونما ہوا جس نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کر دیا اور جس کے باعث ہندوستانی تہذیب کے مظاہر، نقاشی، مصوری، فنِ تعمیر، ادب، موسیقی وغیرہ ایک بار پھر ایک تخلیقی اُبال کی صورت منظرِ عام پر آ گئے۔ یہ واقعہ تھا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز!

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ۷۱۲ء میں ہوئی، جب محمد بن قاسم نے سندھ کو فتح کر لیا لیکن اس سلطنت کی بنیادیں کچھ زیادہ مضبوط نہیں تھیں اور یہ جلد ہی ختم ہو گئی۔ اس کے بعد محمود غزنوی نے کئی بار ہندوستان پر یلغار کی لیکن ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز دراصل محمد غوری کی آمد سے ہوا جس نے

۱۱۹۲ء میں اپنے جرنیلوں قطب الدین ایبک اور بختیار کی مدد سے ہندوستان کو فتح کر کے دہلی کو اپنا پایۂ تخت بنا لیا۔ مسلمانوں کی یہ سلطنت جسے تاریخ میں پٹھان فرمانرواؤں کی حکومت کا نام دیا گیا ہے ۱۵۲۶ء تک قائم رہی جب بابر نے پانی پت کے میدان میں دہلی کے سلطان کو شکست دی اور مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کر دیں۔ مغلوں کی یہ سلطنت انیسویں صدی تک قائم رہی تاہم دراصل ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات پر اس کا زور ٹوٹ گیا اور اس کے بعد ہندوستان بتدریج جنگل کے ابدی اصولوں کے زیرِ اثر اپنی ابتدائی صورت کی طرف مراجعت کرتا چلا گیا تا آنکہ انگریز کی حکومت نے اسے ایک بار پھر اس تموّج سے آشنا کیا جو آریاؤں اور مسلمانوں کے طفیل اسے حاصل ہوا تھا۔ ویسے یہ ایک قابلِ غور نکتہ ہے کہ ہندوستان کی قدیم دراوڑی تہذیب کو جن تین متحرک اور اجنبی تہذیبوں کی یلغار سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ وہ بنیادی طور پر آریائی یلغار ہی کی مختلف کڑیاں تھیں۔ آریہ تو خیر آریہ تھے ہی مسلمان جو ہندوستان پر حملہ آور ہوئے ایک بڑی حد تک آریائی خون ہی سے متعلق تھے اسی طرح انگریز بھی ایک بڑی حد تک آریائی یلغار ہی کے علمبردار تھے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ہندوستان پر ان کا حملہ سمندر کے راستے ہوا جب کہ اوّلین آریاؤں اور بعد کے مسلمانوں نے خشکی کے ایک ہی راستے کو اپنے لیے منتخب کیا تھا۔

اپنے پیش رو آریاؤں کی طرح مسلمان بھی بُت پرستی کے سخت مخالف تھے؛ چنانچہ ہندوستان میں ان کی آمد سے بُت پرستی کے فن کو سخت دھچکا لگا؛ البتہ فنِ تعمیر اور مصوری پر انہوں نے گہرے اثرات مرتسم کیے۔ تا آنکہ مغلوں کے عہد میں یہ فنون ایک نئے مکتبۂ فن کی حیثیت میں اُبھر آئے۔ جہاں تک فنِ تعمیر کا تعلق ہے، آریاؤں کی طرح مسلمان بھی آغازِ کار میں ہندوستان کی فضا، مزاج اور خوشبو سے بُری طرح متاثر ہوئے اور ہندو فنِ تعمیر کی مشاطگی رنگینی اور تنوّع نے ان کی آنکھوں کو چندھیا دیا۔ لیکن اس مرد کی طرح جو عورت کے سحر انگیز حُسن میں گرفتار ہونے کے کچھ عرصہ بعد عارضی طور پر عورت کے زندان سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مسلمانوں نے بھی چودھویں صدی میں ہندو فنِ تعمیر کے سحر سے چھٹکارا پانے کی کوشش کی؛ چنانچہ دہلی میں علاؤالدین کا "دروازہ" ہندوستانی اثرات کے بجائے ایرانی اثرات کا غمّاز ہے۔ اسی طرح تغلقوں[1] کے زمانے میں ہندو فنِ تعمیر کی بوجھل میناکاری میں ایک بڑی حد تک نظم و ضبط، صفائی

---

[1] Rene-Grousset - The Civilization of the East P.356

اور کھلی کیفیت پیدا ہو گئی۔ پٹھانوں کی حکومت کے آغاز میں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ مثال کے طور پر اجمیر کی بڑی مسجد سنہ ۱۲۰۰ء قوتِ اسلام مسجد دہلی اور قطب مینار کی تعمیر میں ہندو فنِ تعمیر کے گہرے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اجمیر کی بڑی مسجد "بقول فرگوسن" ماؤنٹ آبو کے جین مندر سے مشابہ ہے اور قطب مینار کی تعمیر اور انداز میں بھی ہندو فنِ تعمیر کی روایات ملتی ہیں۔ اسی طرح دہلی سے باہر بالخصوص احمد آباد (گجرات کاٹھیاواڑ) کی مسجدوں پر ہندو فنِ تعمیر کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے۔ لیکن بعد ازاں چودھویں صدی کے لگ بھگ تحفظِ ذات کے جذبے کے تحت مسلمانوں نے شعوری طور پر ایرانی فنِ تعمیر کو زیادہ اہمیت بخشی۔ یہ ہندوستانی فضا سے فرار کی ایک سعی تھی۔

فرار کا یہ رجحان اکبر کے زمانے تک قائم رہا۔ اکبر نے جب ہمایوں کا مقبرہ تعمیر کرایا تو ایرانی اسٹائل کو خاص طور پر پیشِ نظر رکھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہ پایا تھا کہ مغل آرٹ میں ہندوستانی اور ایرانی اثرات کا ایک خوبصورت امتزاج رُونما ہو گیا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے آریاؤں نے عارضی فرار کے بعد دوبارہ ہندوستانی فضا سے ایک گہرا رشتہ استوار کر لیا تھا اور ہندوستانی تہذیب میں روح کا اضافہ کر کے اس میں ضم ہو گئے تھے۔ اکبر کے ہاں "جنگل" کے نمودار ہونے اور شاہراہوں کو اپنی لپیٹ میں لینے کی کہانی ایک بار پھر دہرائی گئی مثلاً اکبر نے مذہبی عقائد کے سلسلے میں ہندو مت، ہندو فلسفہ، بالخصوص وشنو مت اور جین مت سے گہرے اثرات قبول کیے اور فنِ تعمیر میں ہندو اور جین اثرات کو در آنے دیا چنانچہ فتح پور سیکری کی عمارات میں ہندوستانی اور ایرانی فنِ تعمیر کا امتزاج رُونما ہوا۔ بالخصوص بلند دروازہ، ترکی سلطانہ کے محل اور دیوانِ خاص میں ہندو اور جین آرٹ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

جہانگیر نے عقائد کے ضمن میں تو اکبر کا تتبع نہ کیا تاہم جسمانی سطح پر وہ خالص ہندوستانی فضا سے زیادہ متاثر ہوا۔ ہر گزرتے لمحے سے مسرت اخذ کرنے کی خواہش جو دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھی اور طبیعت کی خونخواری جو جنگل کی زندگی کا امتیازی نشان ہے، جہانگیر کے ہاں اُبھری ہوئی نظر آتی ہے۔ فنِ تعمیر میں بھی جہانگیر کے زمانے کی عمارات نے ہندوستانی اثرات کو فراخدلی سے قبول کیا۔ خاص طور پر اکبر اور اعتماد الدولہ کے مقبروں میں ہندوستانی اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن ایرانی اور ہندو آرٹ کا بہترین امتزاج شاہجہان کے دور میں نمودار ہوا اور نہایت خوبصورت عمارات مثلاً موتی مسجد، دیوانِ خاص اور تاج محل عالمِ وجود میں آ گئیں۔ ان عمارات میں ایرانی اثرات کی فراوانی ہے تاہم مجموعی

تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ ان عمارات بالخصوص موتی مسجد اور تاج محل میں مردانہ وقار کے بجائے ایک عجیب سا نسوانی حسن ابھر آیا ہے۔ نسوانی حسن کا یہ ابھار خالص ہندوستانی مزاج کا پرتو ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔ مسلمانوں نے ہندوستانی فنِ تعمیر کے علاوہ ہندوستانی مصوری کو بھی متاثر کیا۔ بے شک پٹھان فرمانرواؤں کے عہدِ حکومت میں مصوری کو فروغ نہ مل سکا تھا اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اسلامی عقاید تصویر کشی کے فن کے متحمل نہ ہو سکتے تھے اور پٹھان فرمانروا اسلامی عقائد پر سختی سے کاربند تھے۔ لیکن مغلوں کے ہاں مصوری کو بڑا فروغ ملا۔ بابر جس نے مغل سلطنت کی بنیادیں استوار کیں، چنگیز خاں اور تیمور کی نسل کا ایک فرد ہونے کے باوجود فنونِ لطیفہ کا علمبردار تھا۔ غالباً فرغانہ میں ایک طویل عرصہ تک رہنے کے باعث اس نے ایرانی کلچر سے گہرے اثرات قبول کیے تھے اور اس کے ہاں شعر، تصویر اور دوسری حسین اشیاء اور تصورات سے لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھر آیا تھا بہرحال جب بابر ہندوستان میں آیا تو اپنے ساتھ مصوری کا ایک نفیس اور شستہ ذوق بھی لایا اور اسی ذوق نے آگے چل کر مغل بادشاہوں کے ہاں مصوری کے فن کو فروغ دیا۔ ہمایوں، اکبر، جہانگیر اور شاہجہان۔ ان سب کے ہاں تصویر اور نقش سے ایک والہانہ اُنس نظر آتا ہے مثلاً ہمایوں کے عہدِ حکومت میں شہیم مذہب اور عبد الصمد ایسے مصوروں کے نام ملتے ہیں۔ اکبر کے زمانے میں تبریز کے میر سید علی، عبد الصمد، فرخ بے، دسونت، مادھو مسکین، مکند، بھگوتی اور رام داس کے نام بہت مشہور ہوئے۔ جہانگیر کے زمانے میں ابو الحسن، استاد منصور نقاش (جو جانوروں کی تصویر کشی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا) محمد مراد، شفیع عباسی اور منوہر وغیرہ نے بڑا نام پایا اور شاہجہان کے عہدِ حکومت میں محمد نادر سمرقندی، میر محمد ہاشم اور راج الوپ مقبول و معروف ہوئے۔

مغل عہدِ حکومت کے آغاز میں مصوری کے ایرانی سکول کو فروغ ملا تھا کیونکہ مغل بادشاہ اسی مکتبۂ فن سے آشنا تھے جس کا سب سے بڑا علمبردار بہزاد تھا لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پایا تھا کہ جس طرح خود مغل بادشاہوں نے ہندو راجاؤں کے ساتھ رشتے ناتے استوار کر لیے، عقائد کے سلسلے میں بہت کچھ ان سے مستعار لیا، فنِ تعمیر میں ہندوستانی اثرات کو خوش آمدید کہا، بالکل اسی طرح مصوری کے سلسلے میں بھی انہوں نے ہندوستانی اثرات کو عام طور سے قبول کر لیا۔ بہزاد کا سکول کوتاہ قد نقش[1] کا علمبردار

---

[1] Miniature Painting

تھا، ادھر اس زمانے کے ہندوستان میں تصویر کشی کی عظیم روایت کا علمبردار اب مصوری کا راجپوت سکول تھا اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ راجپوت سکول بھی کوتاہ قد نقش ہی کا علمبردار بن چکا تھا۔ جس طرح پودے کی دو اقسام کی آپس میں پیوندکرائیں تو جسمانی طور پر ایک بڑی اور تنومند قسم جنم لیتی ہے بعینہٖ جب دو کلچر اور ان کے مظاہر ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایک تیسرا نسبتاً توانا اور صحت مند کلچر جنم لیتا ہے مصوری کے سلسلے میں بھی کچھ مغلوں کے دور میں بھی ہوا جب بہزاد کا فن، راجپوت سکول کے فن سے ہم آہنگ ہونے کے بعد ایک کشادہ، توانا اور زیادہ نفیس صورت میں ابھر آیا؛ چنانچہ مغلوں کے ہاں مصوری کے کوتاہ قد نمونوں کے بجائے بڑے کینوس کو استعمال کرنے کا رجحان عام طور سے ملتا ہے۔

مغلوں کی تہذیب ایک متحرک تہذیب —— تھی؛ چنانچہ جب یہ ہندوستانی تہذیب سے ہم آہنگ ہوئی تو قدرتی طور پر اس کے اوصاف ہندوستانی تہذیب میں سرایت کر گئے۔ متحرک معاشرے میں "انفرادیت" نمایاں ہوتی ہے جب کہ ٹھہرے ہوئے معاشرے میں فرد کے بجائے سماج کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ ہندوستانی مصوری یا نقاشی کی روایات کا مطالعہ کریں تو ایک انبوہ کے وجود کا احساس ہوتا ہے[1] جس کے ساتھ فرد ایک ضروری پرزے کی حیثیت میں چھپا ہوا نظر آتا ہے۔ اس انبوہ میں صرف انسان ہی موجود نہیں بلکہ پرندے، جانور، پودے، راگنیں، اپسرائیں وغیرہ بھی نظر آتی ہیں۔ گویا یہ تصویر ساری زندگی کی بوقلمونی، تنوع اور فراوانی کی تفسیر پیش کرتی ہے۔ اس کے برعکس مغل اثرات کے تحت مصوری کے ایرانی سکول میں فرد کی شبیہہ اتارنے کا رجحان زیادہ توانا تھا کہ یہ رجحان انفرادیت کا ایک قدرتی نتیجہ تھا؛ نتیجۃً مغل آرٹ میں شبیہہ نگاری کو بڑی اہمیت ملی۔ بے شک ان تصاویر میں درخت، پہاڑ اور دوسری اشیاء بھی ابھری ہیں؛ تاہم مرکزی حیثیت کسی خاص فرد کے چہرے ہی کو حاصل ہے۔ اس چہرے کی تصویر کشی میں مغل فن کاروں نے اپنا سارا زور صرف کیا ہے اور فرد کی شخصیت کو اس کے تمام اوصاف یا عیوب سمیت منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔

مغل جس خطۂ زمین سے آئے تھے، وہاں گھنے جنگل کی وہ دیواریں موجود نہیں تھیں جو نظر کے پھیلاؤ کو روک دیتی ہیں اس لیے ان کے ہاں امرٹ فاصلوں کا ایک شدید احساس جنم لے چکا تھا۔ تصویر کشی میں

---

[1] Tara Chand - Influence of Islam On Indian Culture P. 260

یہ احساس اس طور بدلا کہ تصویر کا پس منظر ایک کشادہ اور وسیع صورت میں ڈھل گیا اور اس میں فاصلے ابھر آئے۔ ہندو تصویروں میں ہر شئے گڈمڈ ہو کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی تھی لیکن مغل آرٹ کی تصاویر میں پس منظر کی گہرائی ابھر آئی اور اشیاء کا درمیانی فاصلہ کشادہ ہو گیا۔ کشادہ اور صاف کینوس پر ایک معمولی نقطہ بھی مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ بعینہٖ جیسے صحرا میں سفر کرتا ہوا ایک فرد بھی کائنات کا مرکز قرار پاتا ہے؛ چنانچہ فاصلے کی نمود نے مغل آرٹ میں فرد کی انفرادیت کو کچھ اور بھی واضح کیا اور یوں اس کا ایک الگ مزاج متعین ہو گیا۔

مُغل آرٹ میں انفرادیت کا رجحان اور فاصلے کا عنصر تو باہر سے آیا (یہ گویا آریائی رُوح کی ایک صورت تھی) لیکن اس آرٹ کو جسم اور جذبہ ہندوستانی فضا ہی نے مہیا کیا مثلاً اجنتا، باغ اور سانچی کے آرٹ میں درختوں، جانوروں اور انسانی جسموں کو پیش کرنے کا جو قوی رجحان موجود تھا، مغل آرٹ میں بھی پوری شدت سے نمودار ہوا۔ خاص طور پر جانوروں کی پیش کش کے سلسلے میں مغل آرٹ نے بڑے تنوع اور رنگارنگی کا مظاہرہ کیا۔ بے شک موضوع کے اعتبار سے ایک یہ تبدیلی ضرور آئی کہ مغل آرٹ میں شکار کے مناظر عام طور سے پیش کیے گئے، جب کہ ہندو آرٹ میں جانوروں سے محبت اور شفقت کا جذبہ سطح پر ابھرا ہوا تھا؛ تاہم یہ بات مغل آرٹ کے حق میں ضرور کہی جا سکتی ہے کہ شکار کے سلسلے میں شامیوں کی سی خونخواری اور دہشت کے مناظر یہاں دکھائی نہیں دیتے بلکہ جانوروں کی تصویر کشی میں مصوّر کے ملائم اور کومل جذبات بھی اُبھر آئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی جنگل اور اس کے مظاہر کی عکاسی کا جو رجحان مغل آرٹ میں نمودار ہوا۔ وہ براہِ راست ہندو آرٹ کی عظیم روایات سے منسلک تھا۔

ہندوستانی فضا کا مغل آرٹ پر ایک یہ اثر بھی ثبت ہوا کہ اس میں عورت کا جسم ایک بار پھر اُبھر کر سامنے آ گیا۔ بے شک مغل سکول کے فن کار نے دربار کی عکاسی کے سلسلے میں مردانہ وقار اور وجاہت کو عام طور سے ملحوظ رکھا لیکن جیسے ہی وہ موضوعات کی تلاش میں دربار سے نکل کر حرم سرا میں پہنچا تو عورت (ایک ہندوستانی عورت) کا وہ جسم جس کی بہترین عکاسی اجنتا، ایلورا، سانچی وغیرہ کے آرٹ میں ہوئی تھی۔ ایک بار پھر نگاہوں کا مرکز بن گیا۔ اس جسم کی نیم برہنگی براہِ راست ہندوستانی فضا سے مستعار تھی۔ پھر اس جسم کے انگ انگ میں وہ لوچ، نکھر نکھراہٹ اور نغمگی ابھر آئی جو ہندو آرٹ میں عورت کے مجسّے کی پیش کش کے سلسلے میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ فی الواقعہ مغل آرٹ میں جسم کے ساتھ گہری

وابستگی کا رجحان ہندوستانی آرٹ بلکہ ہندوستانی تہذیب کا ایک نمایاں اثر تھا اور اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے بھی مغل دور میں ہندو آرٹ کے احیاء کے اقدامات عام طور سے نظر آتے ہیں مثلاً جہاں دربار سے منسلک بیشتر فنکاروں نے مغل بادشاہوں اور درباریوں کی زندگی سے موضوعات اخذ کیے وہاں دربار سے باہر راجپوت آرٹ کا وہ فروغ جاری رہا جس کے ڈانڈے قدیم ہندوستانی آرٹ سے ملے ہوئے تھے۔ راجپوت آرٹ میں نہ صرف کرشن، شیو اور وشنو سے متعلق موضوعات کی عکاسی کی گئی بلکہ اس آرٹ میں جو فضا قائم ہوئی وہ بھی مجموعی طور پر ایک ایسے جادو نگر کی سی فضا تھی جس میں "تمام مرد جانباز تھے، تمام عورتیں خوبصورت شرمیلی اور محبت کرنے والی تھیں۔ جہاں جانور انسان کے رفیق تھے اور درخت اور پھول دولہا کی چاپ کے انتظار میں گویا دم بخود کھڑے تھے۔" یہ فضا مغلوں کے طمطراق، وجاہت، تندی اور شکوہ سے بالکل مختلف تھی کہ اس پر محبت کا عالم گیر جذبہ پوری طرح مسلط تھا۔

---

(۷)

دراوڑی تہذیب میں روح کی آمیزش کا تیسرا روپ رقص اور موسیقی کے وہ مظاہر تھے جن میں دراوڑی جسم اور آریائی روح کا امتزاج ایک بنیادی عنصر کے طور پر ابھرا ہوا ملتا ہے۔ ان میں سے پہلے رقص کو لیجیے! رقص کا آغاز جنگل کے معاشرے میں ہوتا ہے جہاں جسم، جذبے کے عریاں اور والہانہ اظہار کی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ آج بھی قدیم انسانی قبائل میں رقص، جنسی جذبے کے جسمانی اظہار ہی کی ایک واضح صورت ہے۔ لوک ناچ میں رقص کا یہ ابتدائی روپ آج تک محفوظ ہے۔ یہاں اظہار ایک بڑی حد تک ننگا اور بلا واسطہ ہے اور اس لیے اس میں روح کا عنصر ناپید ہے۔ ابتدائی رقص کا ایک اور امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں ناظر اور منظور، تماشائی اور رقاص، ایک دوسرے سے جُدا نہیں۔ گویا جب قدیم سوسائٹی میں رقص کے لمحے وارد ہوتے ہیں تو سارا قبیلہ ڈھول کی ایک ہی تال پر ناچتا چلا جاتا ہے۔ اس طور کہ ڈھول کی آواز سارے قبیلے کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے اور قبیلے کے ہر فرد کے دل کی دھڑکن اس بڑی دھڑکن میں یوں ضم ہو جاتی ہے جیسے خود فرد اس قبیلے میں مدغم ہو چکا ہے۔ بعد ازاں جب رقص اپنی ابتدائی دھماچوکڑی سے ترقی پا کر اور روح کے عنصر سے آشنا ہو کر فن کے مدارج تک پہنچتا ہے تو قدرتی طور پر ناظر اور منظور، تماشائی اور تماشہ کار میں بٹ جاتا ہے۔ ویسے یہ تقسیم محض سطح کی تبدیلی ہی کو ظاہر کرتی ہے ورنہ تماشا بین یا ناظر بھی اسی طرح تماشا میں شریک ہوتا ہے جیسے قدیم قبائلی رقص میں قبیلے کا ہر فرد شامل ہوتا تھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اب اس کی شرکت عملی اور جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے۔ اسی چیز کو ناظر کی سعیِ تخلیق مکرر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے فن میں اشاراتی عنصر، مُدرا یا تشبیہہ استعارے کی مدد سے جو خلا پیدا

کرتا ہے، ناظر اپنے ذہن اور احساس کی مدد سے اسے پُر کرنے کی کوشش کرتا اور یوں بالواسطہ طریق سے خود فن یا رقص میں شریک ہو جاتا ہے تاہم چونکہ اب اس کی شرکت جسمانی نہیں بلکہ ذہنی اور احساسی ہے اس لیے اس کے حظ کی نوعیت بھی ایک بڑی حد تک احساسی اور روحانی ہوتی ہے۔ اسی چیز کو جمالیاتی حظ کا نام بھی دیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ ابتدائی رقص، جذبے کے عریاں اور بلا واسطہ اظہار کی ایک صورت ہے لیکن فن کی صورت میں وہ "ایمائی" اور رمزیہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ برہنگی اور نیم برہنگی کا یہی فرق فن اور غیر فن کا مابہ الامتیاز بھی ہے۔

رقص، قدیم دراوڑی تہذیب کا ایک ضروری عنصر تھا۔ موہنجوڈرو کی کھدائی میں رقاصاؤں کے بہت سے بُت ملے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے دراوڑی تہذیب کے آغاز ہی میں رقص اور مذہب میں ربط باہم قائم ہو چکا تھا۔ مندر کے ساتھ دیوداسی کی وابستگی کا یہ تصور افریشیا کی مشترکہ تہذیب کی بھی نشاندہی کرتا ہے کیونکہ قدیم مصر، اور بابل کی عبادت گاہوں میں بھی دیوداسیوں (رقاصاؤں) کا وجود ثابت ہو چکا ہے۔ تاہم دراوڑی تہذیب میں رقص، بنیادی عنصر ہونے کے باوصف غالباً جنگلی قبائل کے رقص کی اس ابتدائی صورت سے منسلک تھا جس میں جذبے کے جسمانی اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی اِس کا منتہا فاضل قوت کے اخراج کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا اور اس لیے اس میں فن کی وہ لطافت اور رفعت موجود نہیں تھی جو بعد ازاں آریائی رُوح کی آمیزش سے اس میں پیدا ہوئی۔

ہندو تہذیب الاصنام میں شیوؔ سب سے بڑا اور سب سے پہلا رقاص ہے۔ یوں تو شیوؔ کے ساتھ چار اہم اوصاف وابستہ ہیں جیسے سنہارا موُرتی (تخریبی پہلو) دکھشنا مورتی (یوگ کا پہلو) انوگرہا مورتی (بخشش کا پہلو) اور نرتیہ مورتی (رقص کا پہلو) تاہم یہ حقیقت ہے کہ شیوؔ کے کردار کے یہ تمام پہلو اس کے رقص کی مختلف حرکات ہی سے متعلق ہیں۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ شِوؔ جب رقص کرتا ہے تو اس کے پاؤں کی پہلی ہی جھنکار سے یہ کائنات پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری جھنکار سے یہ قائم ہو جاتی ہے، تیسری سے تباہ ہو جاتی ہے، چوتھی جھنکار سے وہ ہر شے کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے اور پانچویں سے ہر شے کو نروان عطا کر دیتی ہے۔ شِوؔ کو اس کی اس حیثیت میں نٹ راج کا نام ملا ہے جس کے لغوی معنی اداکاروں اور رقاصوں کے بادشاہ کے ہیں۔ ویسے یہ بات دلچسپ اور خیال انگیز ہے کہ یوپی اور بعض دوسرے شمالی علاقوں میں آریائی تسلط کے تحت شِوؔ کو زیادہ تر ایک یوگی کے لباس میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن دوسرے

علاقوں مثلاً بنگال یا جنوبی ہند میں شیو کا تخریب یا رقص کا پہلو زیادہ اہم اور نمایاں ہے مثلاً بنگال اور اس کے ملحقہ علاقوں میں شیو کا تخریبی پہلو جس کی سب سے بڑی علامت کالی ہے، زیادہ مقبول ہے اور جنوب میں جہاں جنگل کے رقص کی روایت زیادہ توانا تھی، شیو کو زیادہ تر ایک رقاص کے لبادے میں پیش کیا گیا ہے۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ شو کے تخریب اور رقص کے یہ دونوں پہلو اس قدیم دراوڑی تہذیب سے ماخوذ ہیں جس نے تہذیب الارواح کے گہرے اثرات قبول کیے تھے مثلاً ان علاقوں میں شیو کا جو تصور ابھرا اس میں ناری روپ زیادہ اہم اور نمایاں تھا اور یہاں شیو کی شکتی کو کالی یا درگا کے روپ میں پیش کر کے اس کی پوجا کی گئی۔ بعض حالتوں میں تو شو کے مردانہ پہلو پر اس کا نسوانی پہلو پوری طرح مسلط دکھائی دیتا ہے اور علامتوں کی زبان میں یہ اس بات پر دال ہے کہ دراوڑی تہذیب نے (جو مادری نظام کی پیداوار تھی) آریائی تہذیب پر (جو پدری نظام کی علمبردار تھی) ایک بڑی حد تک اپنا تسلط قائم کر لیا تھا؛ چنانچہ روایت ہے کہ کالی نہ صرف شو سے بہتر رقص کرتی ہے بلکہ شیو کی سفید لاش پر ناچتی ہے۔ اس روایت میں نہ صرف یہ بات قابلِ غور ہے کہ کالی کے مقابلے میں شیو کو سفید رنگ تفویض کیا گیا ہے جو دراوڑوں کے کالے رنگ کے مقابلے میں آریاؤں کے سفید رنگ کی طرف ذہن کو متوجہ کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہ جنسی اتصال کی صورت میں فطرت کے ضوابط کے مطابق نر تو ختم ہو جاتا ہے لیکن مادہ تخلیق کے عمل کو پورا کرنے کے لیے کچھ عرصہ اور زندہ رہتی ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دراوڑی اور آریائی تہذیب کے اس اتصال میں آریائی تہذیب، دراوڑی تہذیب کو روح عطا کر کے خود تو ختم ہو گئی لیکن دراوڑی تہذیب روح کے اس تخم کو اپنے پہلو میں دبائے زندہ رہی۔ قدیم زمانے سے عورت کے ساتھ رقص کی وابستگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ جب برہما کو محسوس ہوا کہ رقص کے بعض پہلو مرد کی گرفت سے باہر تھے تو اس نے اپسرائیں پیدا کیں جنہوں نے رقص کو مکمل کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مہاتما بدھ کی روایت میں مارا کی رقاص بیٹیوں ہی نے بدھ کو سیدھے راستے سے ہٹانے کی کوشش کی تھی اور یہ بات بھی کہ ہندوستان کا خالص دیسی رقص یعنی بھرت نیٹم بنیادی طور پر ناری کا رقص ہے تو یہ امر واضح ہو جائے گا کہ ہندوستانی ناچ اس تہذیب کی پیداوار ہے جس کے پس منظر میں مادری نظام کا تصور بہت توانا، اور عورت کی حیثیت بہت اہم تھی۔ آج بھی عورت کا بناؤ سنگھار، محجوب نگاہی اور نیم برہنگی اس زمانے ہی

کی یادگار ہے جب عورت معاشرے کا مرکز تھی اور بہتر اور خوب تر نسل کی تخلیق کے لیے بہترین مرد کا انتخاب اس کا منتہائے نظر تھا۔ اس انتخاب کو (جو بعد ازاں سوئمبر کی رسم بن کر بہت عرصہ زندہ رہا) زیادہ سے زیادہ کامیاب بنانے کے لیے مقابلے کی فضا کو جنم دینا ضروری تھا اور اس لیے عورت نے خود کو دلکش اور قیامت خیز بنانے کی کوشش کی تاکہ مجوزہ مردوں کو اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ رقص اس کوشش کی سب سے واضح اور دلکش صورت تھی۔ مثلاً روایت ہے کہ رادھا کرشن کے سامنے رقص کرتی تھی۔ اسی طرح کچی پوری رقص کے باوا سدھاپا کے بارے میں مشہور ہے کہ رقص کے دوران میں اسے محسوس ہوتا تھا گویا وہ ایک گوپی کی طرح کرشن سے وصل کا خواہاں ہے۔ دراوڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کے جسمانی اتصال کے بعد جب آریائی روح، دراوڑی جسم میں روشنی کی رمق چھوڑ کر خود سنیاس کی طرف مائل ہو گئی تو دراوڑی جسم نے محبوب کو پانے کے لیے جو اقدامات کیے ان میں رقص کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی اور رادھا کا کرشن کے سامنے رقص کرنا فلسفے کی زبان میں اس رقص کا مماثل قرار پایا جو پرکرتی پُرش کے سامنے سر انجام دیتی ہے۔ شاید اسی لیے سدھاپا[1] کو محسوس ہوا تھا کہ پُرش صرف ایک ہے، وہ خود اور اس دنیا کے دوسرے انسان محض گوپیاں ہیں جو اس پُرش (کرشن) کے گرد رقص کر رہی ہیں۔

ہندوستانی رقص میں تنوع، حرکات کی فراوانی اور تقسیم بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ ابتداً یہ رقص اس دراوڑی تہذیب سے متعلق تھا جو مادری نظام کے تابع ہونے کے باعث تقسیم اور فراوانی کے اوصاف کی حامل تھی۔ ہندوستان میں زمین کی زرخیزی نے جہاں درختوں، جھاڑیوں اور فصلوں کو بے تحاشا اُگنے کی تحریک دی وہاں اس کے باسیوں کے ہاں بھی متعدد دیلیوں، دیوتاؤں، اپسراؤں، راکھشسوں، اور رشیوں منیوں کے تصور کو ابھارا۔ فی الواقعہ اس معاشرے کا ہر حصہ خانوں میں بٹ چکا تھا تاہم ان میں سے کسی بھی خانے کی الگ حیثیت نہیں تھی بلکہ ہر خانہ ایک جزو کی طرح کل سے پیوست تھا؛ چنانچہ ہندوؤں کی بیشتر مقدس کتابوں کی تخلیق اس طور ہوئی ہے کہ ہر زمانے

---

[1] Banda Kanaka Linge Wara Rao — The Kuchipuri Dance Drama (Illustrated Weekly of India, Nov. 1962)

میں افراد نے اپنے نام ظاہر کیے بغیر ان میں اپنی تخلیقات شامل کر دی ہیں اور یوں یہ کتابیں حجم میں برابر بڑھتی چلی گئی ہیں۔ فرد کی ذات سے بحیثیتِ کل، بے اعتنائی کی یہ روش اس معاشرے کی پیداوار تھی جس میں اصل چیز سماج یا قبیلے کا "کل" تھا اور جس میں فرد کی کل سے ہٹ کر کوئی حیثیت نہیں تھی ہندوستانی رقص میں بھی تنوع، تقسیم اور فراوانی کے یہ عناصر عام طور سے ملتے ہیں مثلاً بھارت نرتیہ شاستر میں رقص کی مختلف حرکات کے سلسلے میں سر کی تیرہ [۱۳]، آنکھوں کی چھتیس [۳۶]، گردن کی نو [۹]، ہاتھوں کی سینتیس [۳۷] اور جسم کی چار حرکات کی نشاندہی کی گئی ہے جسم کی ان چار حرکات یعنی کرن، ریچک، انگ آہار اور پنڈی بندھ، کو آگے اس طور تقسیم کیا گیا ہے کہ کرن تعداد میں ایک سو آٹھ ہیں۔ ریچک چار ہیں، انگ آہار تعداد میں بتیس [۳۲] ہیں اور پنڈی بندھ رقص کے مختلف ٹکڑوں کی مجموعی صورت کا نام ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ بھارت نرتیہ شاستر کے بعد بھی ان حرکات میں اضافے ہوئے ہیں۔ فی الواقعہ ہندوستانی رقص ایک درخت سے مشابہ ہے اور تنوں، ٹہنیوں، شاخچوں، پتوں، کلیوں اور پھولوں میں تقسیم ہوتا چلا گیا ہے۔ پھر یہ رقص محض جسم کی حرکات تک محدود نہیں، اس میں سنگیت کے چاروں عناصر یعنی انگک، واچک، ساتوک اور آہاریہ بھی شامل ہیں [۱]۔ ان میں سے انگک، انگ یا جسم کے کسی حصے کی مدد سے جذبے کے اظہار کی ایک صورت ہے، واچک، آواز کی مدد سے ساتوک مسکراہٹ آنسو وغیرہ کی مدد سے اور آہاریہ زیور اور لباس کی مدد سے جذبے اور خیال کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ ان تمام باتوں سے ہندوستانی رقص کی بوقلمونی، رنگارنگی، تنوع اور زرخیزی کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔

اُدھے شنکر سکول اور ٹیگور سکول سے قطع نظر ہندوستانی رقص کے چار بنیادی مکتبوں کا تذکرہ ناگزیر ہے کہ ان کے مطالعہ ہی سے ہندوستانی رقص کے تدریجی ارتقاء کی نشاندہی ممکن ہے ان میں سے کتھک ناچ جسے لکھنؤ کے کالکا اور بندا اور ان کے بعد لچھن مہاراج اور شمبھو مہاراج نے فروغ بخشا، رقص کی وہ صورت ہے جس میں تال اور رنگ، تھاپ ہی کو تمام تر اہمیت حاصل ہے۔ اس رقص کی حرکات کسی خاص جذبے یا خیال کی عکاسی نہیں بلکہ جسم کے جذباتی تموج کا ایک واضح نمونہ ہیں بنیادی

---

[۱] Projesh Banerji - The Dance of India P.179

طور پر یہ رقص اس ابتدائی رقص سے متعلق ہے جو قدیم سوسائٹی کے جسمانی اظہار کی ایک واضح صورت تھی اور جو گویا لوراکی تکرار کے تحت ایک ہی دائرے میں گھومتا چلا جاتا تھا چونکہ مادری نظام خود ایک بیج کی طرح دائرے میں گھومتا ہے اور اس میں جہت اور سمت کا فقدان ہے۔ اس لیے جنگل کے رقص میں بھی خیال کا عنصر ناپید ہے۔ بے شک کتھک ناچ ابتدائی رقص سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ ہے اور اسے فن کا درجہ بھی یقیناً حاصل ہے۔ تاہم ابتدائی رقص کے جذباتی تموّج سے وابستہ ہونے کے باعث اور محض پاؤں کی مخصوص حرکات کا مظہر ہونے کی وجہ سے اس میں روحانی کیف بہم پہنچانے کی سکت اس قدر نہیں جتنی رقص کے دوسرے مکاتب میں!

منی پور رقص اس سے اگلا قدم ہے۔ اس رقص کا مرکزی خیال کرشن اور رادھا کے معاشقے سے مستعار ہے اور اس رقص کی ہر پیش کش میں کرشن رادھا کے عشق کی داستان کا کوئی نہ کوئی واقعہ پیش ہوتا ہے تاہم بنیادی طور پر اس رقص میں مسرت اور بہجت کے والہانہ اظہار ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے۔ مثلاً اس رقص کی ایک اہم پیش کش لائی ہاردبا کے لغوی معنی ہی دیوتاؤں کے ساتھ ہنسی کھیل کے ہیں اور اس میں احتساب اور ضبط و امتناع کو عارضی طور پر بالائے طاق رکھ کر محبت کے جذبے کے کھلم کھلا اظہار کو تحریک دی گئی ہے۔ ویسے یہ ایک عجیب بات ہے کہ آریاؤں کے اخلاقی ضوابط ہمیشہ عوام کے اذہان پر مسلط رہے لیکن ان کے دلوں نے انہیں کبھی تسلیم نہ کیا چنانچہ جب کبھی، عارضی طور پر سہی، اس بوجھ میں کمی واقع ہوئی تو دل بے اختیار ناچ اٹھا ہولی اس کی بہترین مثال ہے کہ اس روز آریائی ضابطۂ اخلاق کے دبیز پردوں کے نیچے سے خالص ہندوستانی جذبہ اپنی برہنہ حالت میں باہر آتا اور سب بھاری لبادوں کو رنگین پانی سے بھگو دیتا ہے۔

کتھا کلی ناچ آریائی اور دراوڑی تہذیبوں کے انضمام کا نتیجہ ہے۔ اس طور کہ اس میں جسم روح کے پرتو سے جگمگا اٹھا ہے اور اب روحانی بلندیوں کا طالب ہے۔ یہ رقص دراصل ڈرامے اور رقص کے امتزاج کو پیش کرتا ہے اور اس میں جسم اپنی مختلف حرکات کی مدد سے ہندوؤں کی مقدس کتابوں کی کوئی کہانی ناظرین تک پہنچاتا ہے لیکن مزاجاً یہ رقص آریائی نظریات کا مبلغ ہے اور اس میں عام طور سے "ناپاک" پر "پاک" کی فتح کو پیش کیا گیا ہے۔

لیکن خالص ہندوستانی مزاج کا علم بردار بھرت نتیم رقص ہے۔ نہ صرف یہ کہ بھرت نتیم اپنے ابتدائی رُوپ میں محض عورت کے رقص کی ایک صورت تھی بلکہ اس میں "بھگتی رس" کے اُس عنصر کی بھی فراوانی ہے جو بنیادی طور پر مرد کے لیے عورت کے پریم کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس رقص میں عورت (اور اب مرد بھی) کرشن کی آرزو میں رقص کناں ہے۔ وہی چیز جس نے مذہب میں بھگتی کا رُوپ دھارا، رقص میں بھرت نتیم کے لبادے میں ظاہر ہوئی۔ روایت کے مطابق بھرت نتیم کا موجد بھرت مُنی ہے۔ نیز یہ کہ برہما نے چاروں ویدوں سے مختلف عناصر لے کر "نتیاوید" تخلیق کیا اور بھرت مُنی کو اس کا اپدیش دیا۔ بھرت مُنی نے بعدازاں شیوؔ کے سامنے رقص کیا اور شیوؔ نے ٹنڈوؔ کو بلا کر بھرت مُنی کو اس سلسلے میں مزید ہدایات دیں۔ بعض لوگ بھرت نتیم کے آغاز کی اس کہانی کو نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ 'بھرت' کا لفظ تین حروف پر مشتمل ہے۔ بھ، ر، ت[1]۔ ان میں سے بھ بھاؤ یا رس ہے، ر سے مراد راگ یا راگنی ہے اور ت تال کا مخفف ہے۔ ضمناً ملحوظ رہے کہ بھاؤ سے مراد وہ خیال یا واقعہ ہے جو رقص کا بنیادی عنصر ہے اور جس کا اظہار مُدرا یا انوُ بھاؤ (جو جسم کی مختلف حرکات کا دوسرا نام ہے) سے ہوتا ہے۔ رس سے مراد وہ جمالیاتی حظ ہے جو ناظر اس بھاؤ سے حاصل کرتا ہے۔ ہندوستانی رقص بلکہ ڈراما اور ادب بھی بھاؤ اور رس کے اس نظریے کے تحت ہی تخلیق ہوئے ہیں۔

مجموعی اعتبار سے یہ کہنا چاہیے کہ ابتدائی دراوڑی رقص لوک ناچ سے مختلف نہیں تھا۔ اس کا مقصد محض فاضل قوت کا اظہار تھا اور بس! لیکن جب دراوڑی اور آریائی تہذیبیں ایک دوسری سے متصادم ہوئیں تو دراوڑی رقص میں روح کا عنصر شامل ہو گیا اور اس نے محبت اور بھگتی کے جذبے کے اظہار کے لیے خود کو وقف کر لیا۔ تاہم رقص کی وہ صورتیں جن پر اخلاقی ضوابط مسلط تھے، فنی طور پر رقص کی ان صورتوں سے کم تر ثابت ہوئیں جن میں جسم نے محبت کے جذبے سے مملو ہو کر روح کے مدارج تک

---

[1] Projesh Banerji - The Dance of India P.175

پہنچنے کی کوشش کی تھی۔ بھرت ناٹیم دجس کے علمبرداروں میں رکمنی، بالا، سرسوتی، رام گوپال، سوانندن وغیرہ مشہور ہیں) رقص کی اسی فنی رفعت کی ایک صورت ہے!

---

(۸)

ہندوستانی رقص کی طرح ہندوستانی سنگیت بھی جسم اور روح، دراوڑ اور آریہ کے ملاپ کی پیداوار ہے۔ روایت کے مطابق سنگیت کو برہما نے تخلیق کیا لیکن شیو نے اسے عام کیا، بھرت رشی نے یہ علم اپسراؤں تک پہنچایا اور نارد رشی نے آسمان کی اس دولت سے خاک کے باسیوں کو روشناس کیا بعض لوگ مہادیو کو اس کا خالق سمجھتے ہیں اور ایک روایت یہ بھی ہے کہ موسیقی کو موسیقار نامی پرندے سے اخذ کیا گیا۔[1]

ہندوستانی موسیقی کے سلسلے میں پرندے کی روایت زیادہ قرین قیاس ہے۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ واقعتاً ایسا کوئی پرندہ بھی تھا جس کی چونچ میں پانچ سوراخ تھے اور ان سوراخوں سے سُر نکلتے تھے ان سے مختلف راگ اور راگنیاں مرتب ہو گئی تھیں بلکہ صرف اس قدر کہ ہندوستانی موسیقی کے آغاز کا جنگل کی فضا سے گہرا تعلق ہے اور جنگل کے سنگیت میں پرندوں کے چہچہانے کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے قدیم زمانے سے ہندوستان اسی کلچر کا علمبردار رہا ہے جس کے بنیادی عناصر جنگل، بارش اور اس کے نتیجے میں پیدائش اور فراوانی ہیں۔ جنگل اور زمین سے ہندوستانی کلچر نے جو اثرات قبول کیے، ہندو مذہب، بت تراشی، مصوری اور رقص وغیرہ کے سلسلے میں ان کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ہندوستانی سنگیت کے سلسلے میں بھی دیکھئے کہ جنگل کی آوازوں ہی نے اس کی بنیاد ڈالی کو ترتیب دیا ہے مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ ہندوستانی سنگیت کے سات سُر۔ سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی (جنہیں سپتک کا نام ملا ہے) سات مختلف جانوروں کی آوازوں سے ماخوذ ہیں جیسے کھرج (سا) مور

---

[1] علم موسیقی از شمس کنول (آج کل 'موسیقی نمبر' سنہ ۱۹۵۶ء)

کی آواز سے، رکھب (رے) پپیہے کی آواز سے، گندھار (گا) بکری کی آواز سے، مدھم (ما) کلنگ
کی آواز سے، پنچم (پا) کوئل کی آواز سے، دھیوت (دھا) گھوڑے کی آواز سے اور نکھاد (نی) ہاتھی
کی آواز سے! جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ ہندوستانی سنگیت کی ساتوں بنیادی آوازیں جنگل کی
آوازوں ہی سے متعلق ہیں۔

جنگل نے ہندوستانی سنگیت کو سات بنیادی سُر ہی عطا نہیں کیے بلکہ اسے آوازوں کی
وہ رنگا رنگی، بوقلمونی، تنوع اور تعداد بھی بخشی جو جنگل کا امتیازی وصف ہے۔ جنگل درختوں، پتوں، جانوروں
اور کیڑوں مکوڑوں ہی کی آماجگاہ نہیں بلکہ لاتعداد اور متنوع آوازوں کا مسکن بھی ہے۔ ان آوازوں میں سے
ہر آواز اپنی انفرادیت کے باوصف جنگل کے نغمے کا ایک جزو ہے یعنی جیسے جنگل کا ہر درخت اپنی الگ
حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی جنگل کے "کُل" کا ایک حصہ ہے۔ تاہم جنگل کی ان آوازوں کی تعداد
اور تنوع خاص طور پر اہم ہے کہ اس چیز نے ہندوستانی سنگیت میں راگوں اور راگنیوں کی تقسیم اور
تعداد کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً ہندوستانی موسیقی میں ۷۲ ٹھاٹھوں کا ذکر ملتا ہے جن سے ۳۴۸۴۸ راگ
حاصل ہوئے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں سُروں کے علاوہ بائیس سُرتیاں بھی مقرر ہیں اور جب ان سُرتیوں
کی تعداد کو مختلف سُروں کے درمیانی عرصہ میں بڑھایا یا کم کیا جائے تو راگوں کی تعداد میں بے پناہ اضافہ
ممکن ہے۔ یہی حال تال کا ہے۔ سنگیت رتناکر میں تال کی ایک سو اور بیس اقسام کا ذکر ملتا ہے[لہ]۔ اسی
طرح موسیقی کے آلات کے سلسلے میں بھی ہندوستانی موسیقی بہت زرخیز ہے کہ یہاں ازمنۂ قدیم ہی
سے ڈھول، تار اور ہوا کے نغماتی آلات کی لاتعداد اقسام رائج رہی ہیں۔

زرخیزی کے اس پہلو سے جنسی جذبے کا ایک گہرا تعلق ہے۔ ہندوستان کی قدیم تہذیب نہ
صرف جنگل کی زرخیزی سے متاثر تھی بلکہ اس پر جسم کے تقاضے بھی مسلط تھے گویا یہ تہذیب روح کے
بجائے جسم کی گرویدہ تھی۔ جنگل سے قریب ہونے کے باعث اس میں بصارت کا عمل محدود لیکن لامسہ
شامہ اور سامعہ زیادہ برانگیختہ تھیں، بالخصوص جنگل میں سامعہ کا زیادہ متحرک ہونا انسان کی بقا کے لیے
بھی بے حد ضروری تھا، تاکہ وہ جنگلی جانور کی چاپ سے بروقت آگاہ ہو۔ بہرحال یہ جسم کا معاشرہ تھا

لہ Popley - The Music of India P.74

(اور جسم کا اہم ترین مقصد نسل کی بقا کے علاوہ اور کچھ نہیں) اور یہی وہ مقام تھا جہاں جنسی جذبے کو فطرت نے ایک خاص اہمیت بخش دی تھی. جنسی جذبے کے عمل میں آواز کا کیا منصب ہے اسے زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں تاہم یہ بات طے ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو جسم کے اس بہت بڑے تقاضے (یعنی جنسی تسکین) نے یقیناً متاثر کیا اور اسے ایک خاص مزاج اور ایک خاص جہت عطا کی. مثلاً یہی دیکھیے کہ ہندوستانی موسیقی میں ہر راگ کے پلو سے کئی کئی راگنیاں بندھی ہوئی ہیں جیسے بھیروں کے ساتھ بھیرویں، گوجری، ٹوڈی، رام کلی اور براڑی اور مالکونس کے ساتھ باگیشری، کوکب، پرچ، سوہنی اور کھمباوتی. اس کے بعد ان راگ راگنیوں کے پتر یا بیٹے بھی ہیں اور یوں ہر راگ نے اس خاندان یا درختوں کے ذخیرے کی صورت اختیار کر لی ہے جو قدیم ہندوستانی تہذیب میں بہت توانا تھا. موسیقی میں نر اور مادہ کی یہ تخصیص بعض نغماتی آلات میں بھی موجود ہے. مثلاً طبلے کے دو ٹکڑے ہیں. ایک مادہ جو تنگ ہے اور "پڑی" کہلاتا ہے اور دوسرا نر جو چوڑا ہے اور "دھاما" کہلاتا ہے. مزاجاً بھی ان میں وہی فرق ہے جو نر اور مادہ میں ہونا چاہیے "پڑی" میں ٹھہراؤ ہے اور ایک خاص ڈگر پر ایک مخصوص انداز میں رواں دواں رہنے کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ "دھاما" بہت کرارا ہے. تموجات کو پیش کرتا اور مرد کی فطری بے قراری کا غماز ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی. اگر کسی راگ کا غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو اس کے دو واضح حصے نظر آئیں گے. پہلا الاپ، استھائی اور انترہ کا حصہ جو بلمپت یعنی دھیمی لے میں گایا جاتا ہے اور دوسرا دُرت جو تیز لے میں ادا ہوتا ہے. راگ میں الاپ کا حصہ جنسی فعل کے اس حصے کے مماثل ہے جس میں پیار اور چھیڑ چھاڑ کو اہمیت ملتی ہے. دُرت خالص جنسی فعل کا مماثل ہے اور ایک انتہائی نقطے پر پہنچ کر دوبارہ اس مقام پر آ جاتا ہے جہاں سے اس نے سفر کا آغاز کیا تھا اور یوں جنسی فعل کے آغاز، عروج اور زوال کی ساری داستان کو پیش کر دیتا ہے.

ہندوستانی موسیقی کا ایک بنیادی وصف جو غالباً تہذیب الارواح سے ماخوذ ہے، اس میں جادو کا وہ عنصر ہے جس کا مختلف راگوں کے اثرات کی صورت میں عام طور سے ذکر ہوا ہے مثلاً دیپک راگ کے بارے میں یہ خیال کہ اس کے گانے سے واقعتاً شعلے نمودار ہو جاتے ہیں اور میگھ ملہار کے بارے میں یہ نظریہ کہ اس سے برکھا ہونے لگتی ہے، صاف طور پر اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ ہندوستانی

موسیقی ارتقاء کی کسی نہ کسی منزل پر تہذیب الارواح سے ضرور متعلق تھی اور موسیقی کو جادو کی رسوم کے سلسلے میں یقیناً بڑی اہمیت حاصل تھی۔ مندروں میں منتر پڑھنے کی رسم کو اسی عمل کی ایک بگڑی ہوئی صورت قرار دیا جا سکتا ہے اس کے ساتھ ساتھ ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ہر ہندوستانی راگ ایک تصویر سی پیش کرتا ہے جو اس راگ کے مزاج کو واضح کرتی ہے مثلاً راجہ ایس۔ ایم ٹیگور نے سری راگ کو ایک ایسے غیر فانی شخص کے روپ میں دیکھا ہے جو اپنی محبوبہ کی معیت میں ایک نہایت خوبصورت چمن میں سے گزرتا ہے اور گزرنے کے دوران میں خوشبو میں بسے ہوئے پھولوں کو اکٹھا کرتا جاتا ہے۔ اسی طرح اس نے میگھ کو یوں دیکھا ہے کہ چاروں اور گھٹا چھائی ہوئی ہے اور بجلی کے کوندے لپک رہے ہیں اور شاہی ہاتھی پر اپنی دلہن کو ساتھ لیے وہ نوجوان شہزادہ بیٹھا ہے جو اس راگ کا مظہر ہے لے۔ راگوں کی ان مختلف تصاویر کے پس منظر میں ہندوستان کی دھرتی کی تصویر بھی اُبھری ہوئی نظر آتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے ہندوستانی موسیقی کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس میں جزو اور کُل کا ایک دلکش امتزاج موجود ہے۔ ایک ایسا امتزاج جس میں جز لمحاتی طور پر ایک بچے کی طرح "کُل" سے اپنا ہاتھ چھڑا کر ایک زقند سی بھرتا ہے اور پھر (جیسے بھٹک جانے کے خیال سے خوفزدہ ہو گیا ہو) دوڑ کر دوبارہ کُل یعنی ماں کا ہاتھ تھام لیتا ہے۔ مثلاً غور کیجیے کہ ہندوستانی سنگیت میں کھرج ہی سب سے اہم اور اٹل سُر ہے (اٹل سے مراد قائم یا جامد سُر کے ہیں) باقی سُروں کا بذاتِ خود کوئی مقام نہیں بلکہ کھرج کے سہارے اور اس کے تناسب سے منفرد ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ سنگیت میں کھرج (سا) کو قائم کرنے کے بعد جب آپ آگے بڑھتے ہیں تو ہر بار ایک چکر سا لگا کر واپس آتے اور کھرج کا ہاتھ تھام لیتے ہیں۔ اس سے دو باتیں آئینہ ہو جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ کھرج کی حیثیت ماں کی سی ہے جس کی اُنگلی سے چھٹا ہوا بچہ ہر بار آزاد ہو کر واپس اس کی انگلی سے آچمٹتا ہے۔ دوسری یہ کہ آزادی کے اس وقفے میں بھی بچہ ایک سیدھی لکیر کو اختیار نہیں کرتا بلکہ ایک قوس سی بنا کر واپس "کُل" سے آملتا ہے۔ یہ قوس جو ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں مینڈھ یا مِن گمیٹ کے نام سے موسوم ہے، بڑی اہمیت کی حامل

لے Popley - The Music of India P.68

ہے اور ہندوستانی سنگیت کے مزاج کی نشاندہی کرتی ہے یہی توس ہندوستانی کلچر کے دوسرے مظاہر میں بھی بہت نمایاں ہے (جیسے بت تراشی اور مصوری وغیرہ میں) اور اس کا نہایت گہرا تعلق اس لچکدار شاخ سے ہے جو جنگل کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ ہندوستانی سنگیت کا بنیادی سُر ایک شاہراہ کی طرح ہے۔ اب اگر ہر ہر قدم پر اس شاہراہ سے ایک پگڈنڈی نکلے جو ایک خوبصورت سی قوس بنا کر دوبارہ اس شاہراہ میں ضم ہو جائے تو ہندوستانی سنگیت کی ایک واضح صورت نظروں کے سامنے ابھر آئے گی "میلوڈی" اسی لیے ہندوستانی سنگیت کا امتیازی وصف ہے کہ اس سنگیت میں جزو ایک علاحدہ کل میں تبدیل نہیں ہوتا بلکہ صرف اپنی ہستی، اپنے وجود کا اعلان کر کے دوبارہ کل کا دامن پکڑ لیتا ہے۔ اس کے برعکس مغربی موسیقی میں تمام سُر بیک وقت اپنی اپنی انفرادیت سے دست کش ہوئے بغیر آگے کو بڑھتے ہیں؛ چنانچہ مغربی موسیقی چند ایسی شاہراہوں کے مجموعے کا نام ہے جو ایک دوسرے کے متوازی اور ایک دوسری میں ضم ہوئے بغیر کسی خاص سمت میں رواں دواں ہوں اور ان کی آوازوں سے "ہارمنی" پیدا ہو رہی ہو دوسرے لفظوں میں مغربی موسیقی کا امتیازی وصف سُر کی انفرادیت ہے۔ یہاں سُر کُل کا جزو نہیں بلکہ خود ایک کُل ہے اور جب بہت سے کُل مل کر ایک نغمے کو تخلیق کرتے ہیں تو اس میں جزو کے لوچ کے بجائے بڑھتے ہوئے قدموں کی مخصوص تال کا احساس ہوتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی اس لحاظ سے بھی مغربی موسیقی سے مختلف ہے کہ یہ ایک ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جس میں سماجی اقدار کو انفرادی اقدار پر فوقیت حاصل رہی ہے اور فرد سماج کے مقابلے میں بہت کم اہمیت کا حامل رہا ہے تاہم چونکہ جنگل اور دھرتی کے اثرات کے تحت اس معاشرے میں نئے روابط کی تشکیل کا اصول پوری طرح کارفرما ہے اس لیے موسیقی پر اس کا اثر یوں مرتسم ہوا ہے کہ سُروں کے نئے نئے "ملاپ" ابھرتے چلے آئے ہیں اور فرد کی انفرادیت کے منظر عام پر نہ آنے کے باعث اس میں خالص تخلیق کا وہ انداز ابھر نہیں سکا جو مغربی موسیقی سے خاص ہے۔ ہندوستانی اور یورپی موسیقی کے فرق کے بارے میں رابندر ناتھ ٹیگور کا خیال کہ یہ دن اور رات کے فرق کی ایک صورت ہے، بہت ذہنی اور خیال افروز ہے۔ دن کی دنیا میں اجزا مغاہمت اور تضاد کے عمل میں مبتلا ہونے کے باوجود ایک وسیع تر مفاہمت کو وجود میں لاتے ہیں جب کہ رات کی تمام

اور گہری ہے۔ ہندوستانی سنگیت اسی رات سے مشابہ ہے۔ دن، اتحاد، اتفاق اور مفاہمت کو تحریک دیتا ہے جب کہ رات جزو کے بھٹکنے اور پھر خوف زدہ ہو کر کُل کا سہارا لینے کے منظر کو پیش کرتی ہے ——— اسی لیے مغربی موسیقی کی اساس ہارمنی پر استوار ہے جب کہ ہندوستانی سنگیت مزاجاً "میلوڈی" کی ایک صورت ہے۔

تاریخ تہذیب کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ جب زمین کے ساتھ چمٹی ہوئی دراوڑی تہذیب آریہ کی متحرک تہذیب سے ہمکنار ہوئی تو اس نے قربِ محبوب کی لذت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو اوپر اٹھانے کی کوشش کی۔ خود کو ایک بلند تر سطح پر لانے کی یہ کوشش جسم کی نفی کے روپ میں نہیں تھی بلکہ اس کا مقصد جسم کو روح کے مدارج تک اوپر اٹھا لینا تھا؛ چنانچہ آریاؤں کی آمد کے بعد ہندوستانی موسیقی کی اس صنف کو بڑا فروغ حاصل ہوا جسے "دُھرپد" کا نام ملا ہے اور جو پاکیزگی اور رفعت کے حصول کے لیے کوشاں ہے۔ دُھرپد میں نہ صرف دیویوں اور دیوتاؤں کی حمد و ثنا اور ان کی شجاعت، قوت اور بہادری کے کارناموں کا ذکر ملتا ہے[1] بلکہ اس میں بامعنی الفاظ کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظ اور معنی میں ایک ربط باہم پیدا کرنے کے حق میں نہیں بلکہ لفظ، ایک بے معنی لفظ کو سُر کی ترسیل کے لیے استعمال کرتی ہے لیکن دُھرپد میں یہ بات نہیں دُھرپد تو گویا دراوڑی جسم میں آریائی روح کے داخل ہونے کی ایک صورت ہے۔

مذہبی پہلو کے تسلط اور روایت کے ساتھ بہت زیادہ وابستگی کے باعث دھرپد میں ٹھہراؤ سا پیدا ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کی آمد سے ٹھہراؤ کی یہ صورت باقی نہ رہی۔ مسلمان نہ صرف عقائد کی دنیا میں ایک کشادہ نقطۂ نظر کے داعی تھے بلکہ جسمانی طور پر بھی متحرک اور بے قرار قبائل پر مشتمل تھے۔ ان کے ہاں بُت شکنی کی روایت نہ صرف مذہبی طور پر "زمین" کی نفی کرنے کی ایک کاوش تھی بلکہ یہ اس بات پر دال بھی تھی کہ یہ لوگ آوارہ خرامی میں مبتلا ہونے کے باعث زمین کے جادو سے بہت دور تھے۔ بہرحال ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے ایک ایسا ذہنی اور جذباتی تموج پیدا ہوا کہ ہندوستانی معاشرے کا صدیوں پرانا نظام لوٹ کر ایک نئی سطح پر استوار ہو گیا۔ مذہب میں اس کی صورت

---

[1] ہندوستانی موسیقی اور مسلمان۔ از شاہد احمد دہلوی (ہندوستانی موسیقی مرتبہ مفتی فخر الاسلام ص ۱۴۲)

نانک، کبیر، اکبر اور دوسرے مفکرین کی وہ کوششیں تھیں جن کا مقصد ہندو مت اور اسلام میں مفاہمت کی ایک فضا قائم کرنا تھا، مصوری اور فنِ تعمیر میں اس نئی مفاہمت کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ موسیقی میں مسلمانوں کے فطری تحرک نے سنگیت کو ٹھہراؤ اور روایت کی فضا سے باہر نکل کر ایک نئی سطح تلاش کرنے پر اکسایا۔ یہ نئی سطح ہندوستانی سنگیت میں "خیال" کا اظہار اور اس کا ارتقاد تھا۔

"خیال" کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اسے تیرھویں صدی عیسوی میں امیر خسرو نے ایجاد کیا، تاہم اس کی ترقی اور ترویج کے سلسلے میں سلطان حسین شرقی کا نام عام طور سے لیا جاتا ہے (سلطان حسین شرقی جونپور کے پندرھویں صدی کے شاہانِ شرقیہ میں سے تھے) خیال کا ایک بنیادی وصف اس کی بے قراری ہے۔ دھرپد میں صرف ایک تان ہوتی ہے جسے گمک کا نام دیا گیا ہے لیکن خیال میں لاتعداد تانیں ابھری ہوئی ملتی ہیں اور اگرچہ دھرپد میں "مین گھسیٹ" اور قوس نیز کومل اور تیور سُروں کے مدوجزر موجود ہیں تاہم اس میں زمزمہ اور مُرکی موجود نہیں جو خیال کا طرۂ امتیاز ہے۔ زمزمہ، مُرکی اور تان کی فراوانی نے خیال کو وہ تحرک عطا کیا ہے جو واضح طور پر مسلمانوں کی ذہنی اور جسمانی برانگیختگی سے متعلق ہے۔ خیال کے ساتھ پکھاوج کے بجائے طبلے کا وجود بھی اس برانگیختی ہی کی نشان دہی کرتا ہے۔ پکھاوج میں ٹھہراؤ ہے لیکن طبلے کے دو حصے ہیں جن میں سے ایک تو اس ٹھہراؤ کا علمبردار ہے مگر دوسرا بے قرار ہے۔ یوں طبلے کے یہ دونوں حصے مل کر منجمد اور متحرک معاشروں کے ملاپ ہی کو پیش کرتے ہیں۔

دھرپد اور خیال کا اہم ترین فرق اس بات میں ہے کہ دھرپد ایک کہانی پیش کرتا ہے جب کہ خیال اس کہانی کی مختلف کڑیوں کو بعینہٖ پیش کرنے کے بجائے انھیں لطیف علامتوں میں ڈھال دیتا ہے۔ دھرپد میں بامعنی الفاظ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ دوسری طرف خیال میں لفظ کو جذبے کی ترسیل کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا یہاں سُر ہی جذبے کی ترسیل کا واحد ذریعہ ہے۔ چنانچہ خیال ایک علامتی رنگ اختیار کر کے سامعین کی حسِ تخلیق کو حرکت میں لاتا ہے اور یہ بات ہندوستانی موسیقی کے ابتدائی مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ غور کریں تو ہندوستانی موسیقی کی تاریخ میں تین اہم مدارج دکھائی دیں گے۔[1] "الاپ" جو بقول شاہد احمد دہلوی ایک ایسا گونگا گانا ہے جسے فنی

---

[1] ہندوستانی موسیقی اور مسلمان از شاہد احمد دہلوی ص ۱۴۰۔

شکل دے دی گئی ہے: دھرپد جس میں بامعنی لفظ کا اضافہ ہوا اور جو مذہبی جذبات کے اظہار کا موجب بنا اور خیال جس میں تحرک اور تموّج کا اضافہ ہوا لیکن جس نے الاپ کی گونگی کیفیت کو علامتوں کے رُوپ میں خود سے ہم آہنگ کر لیا۔ بنیادی طور پر ہندوستانی موسیقی لفظوں کے ذریعے جذبے کی ترسیل کے بجائے سُر کے ذریعے جذبے کے اظہار کی گرویدہ تھی لیکن آریاؤں کے ردِ عمل کے تحت اس نے ایک نمایاں مقصد کو اپنا لیا۔ بعد ازاں جب مسلمانوں کی آمد سے انجماد کی کیفیت ٹوٹی تو ہندوستانی موسیقی نے ایک بار پھر اپنے اصل مزاج کو دریافت کر لیا اور بے معنی لفظ کے ذریعے اظہار کی طرف مائل ہوگئی۔ اس کے علاوہ خیال کی ادائی کے سلسلے میں عورت کا منصب بھی زیادہ نمایاں ہوا جس طرح ہندوستانی گیت عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت تھی۔ بعینہٖ خیال سُر کے ذریعہ اس محبت کے اظہار کا وسیلہ قرار پایا۔ ثقافتی اعتبار سے دیکھیں تو یہ ہندو تہذیب (جس کی علامتیں جنگل، جسم اور عورت تھیں) کے روحانی طور پر اوپر اٹھنے اور ایک متحرک تہذیب (جو مسلمانوں کی تہذیب تھی) اسے خود کو ہمکنار کرنے کی کوشش پر دال ہے؛ چنانچہ اگر اسے آواز کے روحانی ارتقاء کا نام دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔

(۹)

دلیسی تہذیب میں روح کی آمیزش کا آخری روپ ہندوستانی زبان اور اس کا ادب تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ یہاں بھی ین اور یانگ، زمین اور آسمان کے تصادم اور انضمام کی صورت ہی ابھر کر سامنے آئی۔ مثلاً ہندوستان کی قدیم بولیوں نے زمین کا منصب سنبھالا اور آریاؤں کی زبان "ویدک" اور مسلمانوں کی زبان فارسی نے آسمان کا فرض ادا کیا۔ اس انتقال میں زمین نے باہر سے بیج تو یقیناً قبول کیا لیکن اس کے بنیادی اوصاف ختم نہ ہوئے؛ چنانچہ اس ملاپ سے جو تیسری ہستی وجود میں آئی اس کا جسمانی ڈھانچہ تو زمین نے مہیا کیا تھا البتہ اب اس میں آسمان (باپ) کی کچھ خصوصیات بھی شامل ہو گئیں۔

اس ضمن میں سب سے پہلے زبان کے مسئلے کو لیجیے۔ لسانیات کے ماہرین نے منفرد زبانوں کو دو بڑے گروہوں میں تقسیم کیا ہے[۱]۔ سامی اور ہند یورپی! سامی گروہ میں ارامی، عبرانی اور عربی شامل ہیں اور ہند یورپی میں ٹیوٹانی، لاطینی، کیلٹک، یونانی، سلادی، البانوی، ہند ایرانی اور آرمینی کو شمار کیا گیا ہے۔ مگر میکس موکر اور جان بیمز وغیرہ نے زبانوں کے ایک تیسرے گروہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں منگولی، ترکی، فنی، کنڑی، تلگو، تامل اور ملیالم وغیرہ شامل ہیں۔ گویا ان علماء کے خیال میں جنوبی ہند کی زبانیں سامی اور ہند یورپی زبانوں سے مختلف اور "تورانی گروہ" سے متعلق ہیں۔

قدیم زمانے میں ہندوستان کے طول و عرض میں پروٹو آسٹرالائیڈز نسل کی ایک قوم آباد

---

[۱] اردو زبان کا ارتقاء ص ۱۵ از شوکت سبزواری

تھی جو زبانوں کے اسی تیسرے گروہ سے منسلک تھی۔ اس زمانے کے ہندوستان میں تورانی گروہ کی زبانیں رائج تھیں اور چونکہ اس پروٹو آسٹرالائیڈ نسل کا تہذیبی ورثہ جنگل اور تہذیب الارواح سے متعلق تھا، اس لیے ظاہر ہے کہ ان زبانوں پر اس تہذیب کی چھاپ بھی ثبت ہوگی۔ پھر آریاؤں کی آمد سے کئی ہزار برس قبل بحیرہ روم کے علاقے کی ایک قوم نے ہندوستان پر یلغار کی اور پروٹو آسٹرالائیڈ قوم سے دست و گریباں ہوگئی۔ اس قوم کی زبان اس علاقے کی نسبت سے جہاں سے اس نے ہجرت کی، یقیناً سامی گروہ سے کسی نہ کسی حد تک ضرور متعلق ہوگی۔ اس بات کے بارے میں وثوق کے ساتھ کچھ کہنا اس لیے ممکن نہیں کہ ان دونوں قوموں کے ربط باہم سے وادیٔ سندھ کی جس تہذیب نے جنم لیا، اس کی زبان کا رسم الخط تاحال پڑھا نہیں جا سکا لیکن وادیٔ سندھ اور شنار کی تہذیبوں میں جو مماثلت دریافت ہوئی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنے والی قوم شنار کی تہذیب سے یقیناً متاثر تھی۔ ضرور ہے کہ اس کی زبان بھی شنار سے متعلق ہوگی۔ بہر حال اتنی بات بالکل واضح ہے کہ اس تصادم میں دیسی زبانوں نے عورت کا فریضہ سرانجام دیا اور آنے والی زبان نے مرد کا۔ ان دو قوموں کے ربط باہم سے ایک طرف تو وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب وجود میں آئی اور دوسری طرف وہ زبانیں پیدا ہوئیں جن کو جسم تو قدیم ہندوستانی قوم نے مہیا کیا تھا لیکن جنھیں روح آنے والی خانہ بدوش قوم نے عطا کی۔

ایک ہزار پانچ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے پہلی بار ہندوستان پر یلغار کی اور وادیٔ سندھ کی دراوڑی تہذیب سے متصادم ہوگئے۔ ظاہر ہے کہ آریاؤں کی زبان بھی دراوڑی زبانوں سے متصادم ہوئی ہوگی۔ اس سلسلے میں ہورنلے کا خیال ہے کہ آریائی قبائل کی زبان تو صرف ایک تھی لیکن چونکہ وہ دو واضح لہروں میں یہاں وارد ہوئے اس لیے لہجے کے فرق کی بنا پر اس زبان کے دو مختلف روپ منظرِ عام پر آئے۔ ان میں سے ایک ماگدھی اور دوسرا شورسینی تھا۔ گویا آریاؤں کی زبان صرف ایک تھی جسے ہند آریائی زبان کا نام دینا چاہیے۔ لسانیات کے بہت سے ماہرین کا خیال ہے کہ یہی ہند آریائی زبان ترقی کرنے کے بعد سنسکرت کہلائی۔ بعد ازاں صوتی تغیرات کے تحت اس زبان نے پراکرت یعنی پالی کا روپ دھارا اور پالی سے چار پراکرتیں۔ شورسینی، ماگدھی، مہاراشٹری اور اردھ ماگدھی نکلیں۔ یہ پراکرتیں روپ بدل کر اپ بھرنشیں بن گئیں اور

ان سے بھارت اور پاکستان کی وہ تمام بول چال کی زبانیں پیدا ہوئیں جن میں اُردو بھی شامل تھی۔

ماہرین لسانیات کا یہ خیال غالباً اس مفروضہ کی پیداوار ہے کہ یہ آریائی زبان ہی تھی جو سارے ہندوستان پر مسلط ہوگئی اور اسی نے بعد ازاں روپ بدل کر پراکرتوں اور بول چال کی دوسری زبانوں کی صورت اختیار کی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب آریا ہندوستان میں آئے تو انہیں ایک اپنے سے بہتر اور ترقی یافتہ تہذیب کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ایک ایسی تہذیب جس کے پاس نہ صرف اپنی زبانیں موجود تھیں بلکہ جس نے اپنی زبانوں کے لیے رسم الخط بھی ایجاد کر لیا تھا۔ دوسری طرف آریاؤں کے ہاں زبان کو لکھنے کا تصور تک موجود نہیں تھا۔ دراصل زبان کی تاریخ میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب کا منظر پیش کرتی ہے۔ پھر اچانک باہر سے کسی نئی زبان کا کنکر اس تالاب میں آگرتا ہے جس سے ایک لہر سی پیدا ہوتی ہے جو دائرے کے روپ میں پھیلتی اور بڑھتی تالاب کے کناروں تک چلی جاتی ہے بلکہ اکثر و بیشتر ایک ہی کنکر سے یکے بعد دیگرے کئی لہریں پیدا ہو کر کناروں کی طرف بڑھتی ہیں۔ مزید برآں باہر سے آنے والی زبان، ٹھہری ہوئی زبان سے متصادم ہو کر اپنی ہستی کو تو فنا کر دیتی ہے لیکن ٹھہری ہوئی زبان کو روح کا تحرک ضرور عطا کر دیتی ہے یہ کہنا کہ نو وارد زبان دیسی بھاشا کو ختم کر کے خود ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے، حقائق کے بالکل برعکس بات ہے۔ خود تاریخ تہذیب اس بات کی گواہ ہے کہ جب کبھی کوئی نماز بدوش تہذیب کسی ایسے ملک میں وارد ہوئی جہاں پہلے سے ایک ترقی یافتہ تہذیب موجود تھی تو نو وارد تہذیب ایک نہایت قلیل عرصہ میں اپنے چند سطحی اوصاف اس ارضی تہذیب کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہوگئی۔ دوسرے لفظوں میں نو وارد قبیلے کے افراد تو ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جگہ جگہ جم گئے لیکن معاشرے کا جسم اسی طرح برقرار رہا۔ بالکل یہی حال باہر سے آنے والی زبان کا ہے کہ وہ اپنے الفاظ دیسی بھاشاؤں کو عطا کرنے کے بعد خود ختم ہو جاتی ہے اور یہ بھاشائیں پھلتی پھولتی چلی جاتی ہیں، ہندوستان میں ازمنۂ قدیم سے یہی کچھ ہوتا رہا ہے۔ بحیرۂ روم کے علاقے کی قوم جس زبان کو اپنے ساتھ لائی وہ ہندوستانی زبانوں میں ضم ہوگئی۔ اس کے بعد آریہ جس زبان کو اپنے ساتھ لائے اس نے بہت جلد دیسی بھاشاؤں سے ایک گہرا رابطہ استوار کر لیا بلکہ حقیقت شاید یہ ہے کہ آریاؤں نے کچھ عرصہ کے بعد ہندوستانی بھاشاؤں کو اس حد تک قبول کر لیا کہ خود ان

کی باہر سے لائی ہوئی زبان ان بھاشاؤں میں ضم ہوگئی۔ یہ سلسلہ کئی سو برس تک جاری رہا ہوگا۔ تا آنکہ آریائی ذہن نے دراوڑی زبان اور تہذیب کے اس تسلط کے خلاف ایک شدید احتجاج کیا اور شعوری طور پر اپنی زبان کو بھاشاؤں کے چنگل سے آزاد کرنے اور اسے ازسرِنو ایک منضبط صورت عطا کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا نتیجہ سنسکرت کے روپ میں ظاہر ہوا۔ سنسکرت کا وجود ایک بڑی حد تک گرائمر نویسوں کا رہون تھا؛ چنانچہ پانِنی سے قبل بہت سے گرائمر نویس اس سلسلے میں زمین ہموار کر چکے تھے۔ پانِنی نے سنسکرت کو خارجی اثرات سے محفوظ رکھنے کے لیے اس کے گرد بڑی بڑی دیواریں کھڑی کردیں جن سے یہ کبھی باہر نہ آسکی۔ یعنی سنسکرت کا رشتہ زمین سے منقطع ہوگیا اور یہ عام بول چال کی زبان سے دور ہٹ گئی اور نیا خون نہ ملنے کے باعث آہستہ آہستہ ایک مُردہ زبان میں تبدیل ہوگئی۔ لیکن دراوڑی زبانوں کے تالاب میں جو کنکر آ گرا تھا اس سے نہ صرف وہ زبان پیدا ہوئی جس میں سے سنسکرت کو کشید کیا گیا بلکہ وہ پراکرتیں بھی پیدا ہوئیں جو ادبی زبانوں میں ڈھل کر بتدریج اپنے مرکز سے دُور ہٹتی اور مُردہ زبانوں میں تبدیل ہوتی چلی گئیں۔ یہ گویا مختلف لہریں تھیں جو آریائی زبان کے تصادم سے پیدا ہوئیں لیکن وہ مقام جہاں سے یہ لہریں پیدا ہوئیں زبان کی اپ بھرنش (یعنی بگڑی ہوئی) صورت تھی۔ بولی جانے والی زبان ہمیشہ کٹھالی میں ہوتی ہے اور ہر نیا قدم یا تجربہ اس کے سرمائے میں اضافہ کرتا اور اسے اوپر کو اٹھاتا ہے۔ جب آریائی تحریک ختم ہوگیا تو مقامی بولیاں دوبارہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب میں تبدیل ہوگئیں۔ پھر مسلمان آئے اور اپنے ساتھ فارسی زبان بھی لائے جس کے تصادم سے دیسی بولیوں کے تالاب میں ایک بار پھر ایک کنکر گرا اور وہ لہریں پیدا ہوئیں جو مختلف "ہند آریائی" زبانوں مثلاً اردو، پنجابی، برج بھاشا، بنگالی اور مرہٹی وغیرہ کی صورت میں ادبی طور پر پھلتی پھولتی چلی گئیں۔ یہ زبانیں آج بھی ارتقاء کے مختلف مدارج سے گزر رہی ہیں۔

ہندوستان کی پراکرتوں اور دیسی بھاشاؤں میں سنسکرت کے الفاظ کی موجودگی سے یہ خیال عام طور سے پیدا ہوا کہ سنسکرت نے اپنی یلغار میں تمام دیسی بھاشاؤں کو صفحۂ خاک سے مٹا دیا اور خود ان کے گھروں میں براجمان ہوگئی۔ یہ بات صرف اسی صورت میں سچ ہوسکتی ہے اگر یہ بھی فرض کرلیا جائے کہ آریاؤں نے ہندوستان کو دراوڑی نسل کے باشندوں سے بالکل صاف کردیا اور خود ہندوستان کے طول و عرض میں بس گئے۔ یہ بات حقیقت کے خلاف ہے بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ آریہ اور آریہ سے قبل جو لوگ

آئے اور پھر ان کے بعد جو لوگ وارد ہوئے وہ ہندوستان کے ارضی معاشرے میں ضم ہوتے چلے گئے اور ان کا وجود ارضی تہذیب کو ایک ہنگامی تحرک عطا کر کے ختم ہو گیا، بالکل اسی طرح جب آریہ ہندوستان کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتے اور بکھرتے چلے گئے تو ان کی زبان بھی دیسی بھاشاؤں کو الفاظ عطا کر کے ختم ہو گئی ہو گی۔ ہندوستان ایک وسیع خطۂ زمین ہے اور نیم بارانی علاقے میں ہونے کے باعث یہاں افزائش، فراوانی اور تقسیم در تقسیم کا عمل بہت توانا رہا ہے جس طرح اس کے باشندے قدیم ایام سے ذاتوں قبیلوں اور ٹولیوں میں منقسم ہیں۔ بعینہٖ یہاں کی بولیاں بھی تعداد میں ان گنت اور متنوع ہیں۔ فی الواقعہ اس برِصغیر میں قدرتی حد بندیوں کی کمی کے باعث ہر سنگِ میل ایک ایسا مقام ہے جس پر چاروں اطراف کے اثرات مرتسم ہوئے ہیں۔ یہاں ہر سنگِ میل پچھلے سفر کی منزل اور اگلے سفر کا مقامِ آغاز ہے۔ زبانوں کے ضمن میں اس کا یہ نتیجہ برآمد ہوا ہے کہ یہاں ہر بولی اپنے چاروں اطراف کی بولیوں سے متاثر ہے۔ اسی تاثیر و تاثر کے باعث زبانوں کی بوقلمونی اور تنوع وجود میں آیا ہے۔ آریہ خانہ بدوش تھے اور ایک ایسی زبان بولتے تھے جو ایک بڑی حد تک یکساں اور غیر مخلوط تھی لیکن جیسے جیسے وہ ہندوستان میں پھیلتے اور زمین پر آباد ہوتے چلے گئے، ان کی زبان ہر دیسی بولی سے ٹکراتی اور اسے اپنے الفاظ عطا کرتی چلی گئی۔ دُور دراز مقامات محض اس لیے سنسکرت کے الفاظ سے بڑی دیر تک محفوظ رہے کہ خود آریہ بہت دیر کے بعد ان علاقوں میں وارد ہوئے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ ہندوستان میں بولی جانے والی دیسی بھاشائیں سنسکرت کی بگڑی ہوئی صورتیں نہیں تھیں بلکہ یہ وہ زبانیں تھیں جو آریاؤں کی آمد سے پہلے ہی یہاں بولی جاتی تھیں۔ ان بولیوں سے جب آریاؤں کی زبان متصادم ہوئی تو وہ اپ بھرنش میں تبدیل ہوتی چلی گئیں یعنی کٹھالی میں آ گئیں اور ان کے اندر وہ تموج پیدا ہوا جو بعد ازاں ادبی زبانوں کو وجود میں لانے کا باعث ثابت ہوا۔

دیسی بھاشاؤں کے مقابلے میں آریاؤں کی زبان کی کم مائگی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصہ تک محض بولی جاتی رہی، حروف میں نہ ڈھل سکی؛ چنانچہ رگ وید میں "لکھنے کے عمل" کے بارے میں کوئی واضح اشارہ نہیں ملتا اور ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ ویدوں کو نو سو یا ایک ہزار قبل از مسیح کے لگ بھگ لپی کے سپرد کیا گیا ہو گا۔ تاریخی لحاظ سے ہمیں ہندوستانی لپی کا پہلا نمونہ اشوک کے کتبوں میں ملتا ہے۔ یہ لپی دو طرح کی ہے۔ برہمی اور کھروشٹی۔ السانیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ بعد کی

تمام ہندوستانی لپیاں برہمی لپی ہی سے ماخوذ ہیں۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب میں بھی ایک لپی موجود تھی اور قیاس غالب ہے کہ یہ لپی لفظوں اور آوازوں کو محفوظ کرنے کے لیے ہندوستان کے طول و عرض میں عام طور سے رائج ہوگی۔ بعض علماء کا خیال ہے کہ برہمی لپی دراصل وادیٔ سندھ کی لپی سے ماخوذ ہے (ممکن ہے کہ ہندوستان کی منڈیوں میں جو "لنڈا" لپی رائج ہے وہ بھی وادیٔ سندھ کی اسی لپی سے متعلق ہو۔ یوں بھی "لنڈا" اور "لہندا" میں بڑی صوتی مناسبت ہے اور لہندا نہ صرف وادیٔ سندھ کی ایک بولی کا نام ہے بلکہ اس کا لغوی مفہوم بھی "مغرب" ہے جو اس برِصغیر کے "مغربی علاقے" یعنی وادیٔ سندھ کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے) جس طرح جسم، روح کو اپنے ہر بُنِ مو میں جکڑ کر رکھتا ہے یعنہٖ لپی زبان کی ہر کروٹ اور آواز کو محفوظ کر لیتی ہے۔ خود آریہ خانہ بدوش تھے اور اس لیے ان کی زبان بھی جسم کے جادو سے ناآشنا تھی۔ دوسری طرف ہندوستان جب پر وہ حملہ آور ہوئے ارضی تہذیب کا گہوارہ ہونے کے باعث ایک جسم کی طرح ٹھوس اور بھرا ہوا تھا اور یہاں لپی یعنی زبان کا جسم پہلے ہی سے ترقی یافتہ اور مضبوط تھا۔ آریاؤں کی زبان، جب اس لپی میں منتقل ہوئی تو اسے ایک ایسا جسم مل گیا جس میں اس کی بے قراری اور تموّج کو آسودگی حاصل ہوگئی (یہ عورت اور مرد کے جنسی اتصال کی ایک صورت تھی) یوں دیکھیں تو وہ مفروضہ باطل ہو جائے گا جو سنسکرت کو تمام دیسی بھاشاؤں کی ماں قرار دیتا ہے۔

یہاں شاید یہ اعتراض کیا جائے کہ برہمی لپی کی جہت تو بائیں سے دائیں جانب کو ہے جب کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب کی لپی دائیں سے بائیں جانب کو لکھی گئی ہے اس لیے برہمی لپی کو خالص ہندوستانی تخلیق قرار دینا کہاں تک جائز ہے؟ اس سلسلے میں باشم کا خیال ہے کہ برہمی لپی بھی اپنی اوّلین صورت میں دائیں سے بائیں طرف کو ہی لکھی جاتی ہے اور اس کے ثبوت میں اس نے اشوک کے بعض کتبوں اور مدھیہ پردیش سے نکالے گئے بعض سکوں کا حوالہ دے کر ایک نہایت اہم ثبوت مہیا کر دیا ہے[ل]۔ برہمی لپی کی بعض دوسری خصوصیات بھی ہندوستانی مزاج کی عکاس ہیں مثلاً یہ کہ وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ اس لپی میں مینا کاری کا عمل تقویت حاصل کرتا رہا اور مینا کاری کا عمل براہ راست جنگل اور مندر سے متعلق ہے۔ مینا کاری کا یہ عمل اس قدر بڑھ گیا کہ لفظوں کی پوری سطر کے اوپر نشانات کو ملا کر ایک لمبی لکیر سی کھینچ

ل Basham - The Wonder That was India P.386

دی گئی۔ دیوناگری لپی جو برہمی لپی سے ماخوذ ہے اس لمبی لکیر سے چمٹنے کی صورت ہی کو پیش کرتی ہے۔ یہاں یہ بات شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ دیوناگری لپی کو ایک نظر دیکھنے سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کسی لمبی شاخ سے درجنوں بندر لٹکے ہوئے ہیں چونکہ لپی اور لپی کے علاوہ آوازیں اور دوسرے تہذیبی عناصر براہِ راست ماحول سے اثرات قبول کرتے ہیں اس لیے دیوناگری لپی کی یہ صورت بھی ہندوستانی جنگل کی ایک تصویر ہی معلوم ہوتی ہے۔ ایک ایسی تصویر جس میں حرکت کے بجائے چمٹنے اور لپٹنے کا عمل واضح ہے۔ دوسری طرف بعض بدیسی لپیوں میں لکیر سے اوپر اور نیچے جانے کا عمل نمایاں ہے جو ایک داخلی بے قراری کی نشاندہی کرتا ہے۔

اشوک کے کتبوں کا دوسرا رسم الخط کھروشٹی ہے۔ یہ آرامی رسم الخط سے ماخوذ ہے اور آرامی رسم الخط نہ صرف افریشیا کی قدیم ارضی تہذیب کی پیداوار ہے بلکہ اس کی جہت بھی دائیں سے بائیں جانب کو ہے دراصل آریاؤں کی آمد سے قبل سارا افریشیا ارضی تہذیبوں کا گہوارہ تھا بلکہ بعض مماثلتوں کے باعث اسے ایک ہی عظیم الشان تہذیب کا نام دینے میں بھی قطعاً کوئی حرج نہیں۔ اس ارضی تہذیب میں جہاں فرد زمین سے وابستہ تھا وہاں زبان بھی رسم الخط سے منسلک ہو چکی تھی۔ گویا اسے جسم حاصل ہو گیا تھا۔ کھروشٹی یا برہمی یا مہنجوڈرو کی لپی اسی ارضی تہذیب کی پیداوار ہے اور چونکہ ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے سے متعلق ہے اس لیے اس کا مزاج اور جہت بھی زمین ہی سے متعلق ہے۔ ان تمام لپیوں کی یہ مشترکہ بات کہ یہ دائیں سے بائیں طرف کو لکھی جاتی تھیں۔ اس ارضی تہذیب کے مزاج ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ آریاؤں کے آنے کے بعد بائیں سے دائیں جانب کی حرکت نمودار ہوئی جس نے ان میں سے بعض لپیوں کی جہت کو بھی بدلا۔ واضح رہے کہ مارچ کرتی ہوئی فوج لفٹ رائٹ کے عمل میں مبتلا ہوتی ہے نہ کہ رائٹ لفٹ کے عمل میں۔ یقیناً حرکت کا بائیں پاؤں سے کوئی گہرا تعلق ہے جس پر ماہرین کو مزید روشنی ڈالنی چاہیئے تاہم دائیں سے بائیں جانب کی حرکت ہی اس دھرتی کی اولین جہت ہے۔ یوں دیکھیں تو اردو رسم الخط ہندوستان بلکہ افریشیا کی قدیم تہذیب کے مزاج سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے۔

ہر چند رگ وید کی زبان اور ایران کی قدیم زبان اوستا میں مماثلت موجود ہے تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ مقدم الذکر کے مزاج میں ایسی تبدیلیاں یقیناً پیدا ہو چکی تھیں جو اسے مؤخر الذکر کے مزاج سے متمیز کرتی ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اوستا اور ویدک قدیم آریاؤں کی ایک مشترکہ زبان ہی کے دو روپ تھے تو پھر ویدک میں بعض بنیادی تبدیلیاں کس طرح نمودار ہوئیں؟ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ اوستا ایران تک محدود رہی اور اگر اس نے کچھ بیرونی اثرات قبول کیے تو وہ ایران کی دھرتی سے کیے ہوں گے لیکن ویدک دیسی بھاشاؤں

سے آکر ٹکرائی اور اس لیے اس پر بہت سی ایسی آوازیں اور عناصر مسلط ہو گئے جو ہندوستان سے باہر آبادوں کی زبان میں موجود ہی نہیں تھے۔ تمام ہندوستانی بولیوں (جن میں اردو کو ایک امتیازی مقام حاصل ہے) کے لیے اگر "بھاشا" کا لفظ قابلِ قبول ہو تو پھر بھاشا کی یہ چند خصوصیات قابلِ ذکر ہیں جو ویدک میں در آئیں لیکن جو اوستا اور اوستا کے بعد پہلوی اور پھر فارسی میں ناپید ہیں۔

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ویدک میں تشدید موجود ہے جب کہ ایران کی زبانیں اس سے ناآشنا ہیں۔ زبان اپنی آوازیں ماحول سے اخذ کرتی ہے اور اس پر زمین کے اثرات پوری طرح مرتسم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر پشتو میں جو گڑگڑاہٹ ہے اس کا تعلق واضح طور پر پہاڑ پر سے پتھروں کے لڑھکنے کی آواز سے قائم ہے۔ اسی طرح بھاشا میں جو تشدید ہے اس کا بوجھل پن نرم زمین پر بھاری قدموں سے چلنے اور اس میں نصب ہو جانے کی آواز پر دال ہے۔ ہندوستان کی ارضی اور نیم بارانی تہذیب کا بھاشا پر یہ اثر ایک بالکل قدرتی بات ہے؛ چنانچہ بھاشا میں ٹھ، ڈھ، ڑھ، کھ، گھ ایسی آوازیں اور حروف موجود ہیں جو اوستا اور فارسی میں موجود نہیں اور جو زبان کے زمین میں نصب ہونے کے عمل ہی کو ظاہر کرتے ہیں۔ فی الواقعہ فارسی یا اوستا میں تو حروف ٹ، ڈ، ڑ، موجود ہی نہیں جب کہ بھاشا کا یہ امتیازی نشان ہیں اور بھاشا ہی کے ذریعے ویدک پر بھی اثر انداز ہوئے ہیں۔ اسی طرح بھاشا میں تو نون (ن٘ڑاں) موجود ہے جب کہ اوستا اور فارسی میں اس کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔

ہندوستان کی ارضی تہذیب میں زرخیزی کا تصور بہت نمایاں تھا اور یہ نیم بارانی خطے اور زراعت سے معاشرے کی وابستگی کا ایک نتیجہ تھا۔ نہ صرف یہ کہ وادیِ سندھ کی تہذیب میں لنگ، یونی اور ماتا دیوی کی پرستش کا چلن عام تھا بلکہ بعد ازاں بھی ہندوستانی آرٹ، فلسفے اور مذہب میں نر اور مادہ کو ساتھ ساتھ پیش کرنے کا رجحان ابھر آیا۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ہندوستان کے ہر شعبۂ علم میں جوڑے نظر آتے ہیں اور جمع کا وہ تصور بھی نمایاں ہے جو ہندوستان میں اشیا کی فراوانی پر دال ہے۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے سلسلے ہی میں نہیں بلکہ موسیقی ایسے فن میں بھی زرخیزی اور فراوانی کا یہ تصور موجود ہے۔ زبان پر اس کے اثرات یوں مرتسم ہوئے ہیں کہ بھاشا میں جمع کے صیغے کو بطورِ خاص اہمیت ملی ہے جیسے۔ ؎

اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں

اس کے علاوہ بھاشا میں جنس کی تخصیص بہت واضح ہے اور مذکر اور مؤنث کی نشاندہی کا

رجحان جاندار چیزوں کے علاوہ بے جان چیزوں کے سلسلے میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً "گھوڑا اور مرد کے علاوہ مکان اور پتھر بھی مذکر ہیں اور عورت اور کونج کے علاوہ کرسی اور بیٹھک بھی مؤنث کے زمرے میں شامل ہیں۔ پھر عام گفتگو میں بھی میں اور تو کی جنسی لحاظ سے تخصیص عام ہے جیسے "میں جاتا ہوں، میں جاتی ہوں وہ آتا ہے، وہ آتی ہے"۔ یہ بات اوستا وغیرہ میں موجود نہیں۔ بہرحال زرخیزی، فراوانی اور جنس کی تخصیص کے رجحان نے ہندوستانی "بھاشا" کو بھی متاثر کیا اور اسے ایک ایسا مزاج ودیعت کیا جو ہندوستان سے باہر بولی جانے والی آریائی زبانوں میں موجود نہیں تھا۔ اگر یہ رجحان ہندوستان کی نام نہاد آریائی زبان "ویدک" میں موجود ہے تو یہ یقیناً "بھاشا" ہی کے طفیل ہے اور اس زاویے سے اس سارے مسئلہ پر از سر نو تحقیق کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

بھاشا کی چند اور خصوصیات بھی ہیں جو اوستا میں موجود نہیں مثلاً اوستا اور پھر فارسی میں پری[1] پوزیشن رائج ہے جیسے (در خانہ) جب کہ بھاشا اور اس کے طفیل اردو اور ہندی وغیرہ میں حرفِ جار[2] جیسے (گھر میں) رائج ہے اور یہ ایک نہایت اہم فرق ہے۔ اس کے علاوہ بھاشا میں علامتِ فاعلی (نے) کا چلن عام ہے اور اگرچہ ویدک میں اس کی ایک ابتدائی صورت ملتی ہے تاہم ہندوستان سے باہر علامتِ فاعلی کا تصور ناپید ہے۔ دوسری طرف فارسی وغیرہ میں و۔ ی۔ ہ کی آوازیں عام ہیں[3] جب کہ بھاشا ان آوازوں سے ناآشنا ہے اور اگر آج بھاشا میں یہ آوازیں موجود ہیں تو اس کا سبب محض یہ ہے کہ ویدک اور بھاشا کے تصادم میں جہاں ویدک نے اپنی بہت سی خصوصیات ترک کر کے بھاشا کے اوصاف کو اپنا لیا وہاں بھاشا پر ایک آدھ اپنا بنیادی اثر بھی مرتسم کیا۔ و، ہ، ی کی آوازوں کی آمیزش اسی اثر ہی کی ایک صورت تھی لیکن بحیثیتِ مجموعی ویدک نے بھاشا کو زیادہ تر الفاظ ہی عطا کیے۔ اس کے بنیادی مزاج اور ڈھانچے کو بہت کم چھیڑا[4]۔ آج بھی ہندوستان اور

---

1. Pre-Position
2. Post-Position
3. ڈاکٹر سہیل بخاری نے اس سلسلے میں نہایت قابلِ قدر تحقیقی کام کیا ہے ملاحظہ ہو ان کا مضمون "اردو زبان"۔ نقوش سالنامہ ۱۹۶۲ء
4. الیف ڈبلیو تھامس نے دراوڑی زبانوں پر سنسکرت کے اثرات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دراوڑی زبانوں کا بنیادی ڈھانچہ سنسکرت کے اثرات سے بالکل محفوظ رہا۔ F.W.Thomas - The Legacy of India P.40

پاکستان کی سب سے اہم بھاشا یعنی اردو میں فارسی الفاظ کی فراوانی ہے تاہم اس کا ڈھانچہ خالص دیسی ہے۔ زبان جب تک اپنی زمین سے وابستہ رہتی ہے اس کی حالت ایک عورت کی سی ہوتی ہے اور اس لیے مرد سے وصال کے بعد بھی یہ اپنی ہستی کو برقرار رکھتی ہے بلکہ فطرت کے اصول کے مطابق تو نر جنسی اتصال کے فوراً بعد مر جاتا ہے اور مادہ تخلیق کے عمل کو مکمل کرنے کے لیے زندہ رہتی ہے زبان کے اس فطری مزاج کو ملحوظ رکھ کر سوچیں تو ویدک اور بھاشا کا رشتہ واضح اور عیاں نظر آئے گا اور وہ بہت سی غلط فہمیاں دُور ہو جائیں گی جو ایک غلط مفروضے کی پیداوار ہیں۔

---

(۱۰)

زبان کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تاثیر دتاثر کا وہ میلان بہت قوی ہے جو دو تہذیبوں کی آویزش کی پیداوار تھا اور جس میں زمین اور آسمان کا ربط وجود میں آیا تھا۔ بہتر پرکھ کے لیے ادب کے ناقدین نے قدیم سنسکرت ادب کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ آریائی دَور اور سنسکرت دَور۔ آریائی دور میں رگ وید، یجر وید، اتھرو وید، سام وید، اپنشد، برہمن اور ایپک (رامائن اور مہابھارت) شامل ہیں اور سنسکرت دور میں اَمرو سے لے کر کالیداس اور بھرتری ہری تک وہ سب فن کار جنھوں نے کلاسیکی سنسکرت میں اپنی تخلیقات پیش کیں۔ پھر مزید آسانی کے لیے آریائی دور کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا وہ دور جس میں وید تصنیف ہوئے اور دوسرا جس میں اپنشد وغیرہ وجود میں آئے۔ آریائی دَور کی یہ تقسیم محض زمانی بُعد کے تابع نہیں بلکہ ایک مزاجی اور لسانی تبدیلی کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ لسانی تبدیلی کے سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ ویدک دور میں دیسی بھاشاؤں نے آریاؤں کی زبان پر اتنے گہرے اثرات مرتسم کیے تھے کہ ردِعمل کے طور پر آریاؤں نے اپنی زبان کو لوٹرا اور منظم کرنے کی ضرورت محسوس کی اور یوں سنسکرت وجود میں آگئی۔ بعدازاں سنسکرت ادبی زبان کا چلن اختیار کر گئی اور ویدک اس حد تک متروک ہو گئی کہ آج ویدک اور سنسکرت کے درمیان ایک بہت بڑی خلیج نظر آتی ہے اور رگ وید کے بہت سے حصے ناقابلِ فہم نظر آنے لگے ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے بھی ویدک دور اور اپنشد دَور میں ایک ایسا نمایاں فرق نمودار ہوا جس کا تجزیہ قدیم ادب کی پرکھ کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

ویدوں اور اپنشدوں کی تخلیق کے ضمن میں اگر خارجی اثرات کو ملحوظ رکھا جائے تو تصویر کے نقوش بڑی حد تک واضح ہو جائیں گے۔ ویدوں کی تخلیق کا زمانہ وہ ہے جب آریہ پنجاب اور سندھ میں دراوڑی

باشندوں سے متصادم ہوئے تھے؛ چنانچہ ویدوں پر دراوڑی تہذیب کے اثرات دو طرح سے مرتسم ہوئے۔ اوّل یوں کہ موسمی مدّوجزر، بارانی طوفانوں اور ایک قدرتی توانائی کے باعث پنجاب کے باشندوں میں ہمیشہ سے جذباتی خروش نسبتاً زیادہ ہے اور یہ جذباتی خروش جب ادب میں منعکس ہوتا ہے تو شعری کیفیات نسبتاً زیادہ اجاگر ہوتی ہیں۔ دوم یوں کہ پنجاب اور سندھ کا میدان ایک ترقی یافتہ تہذیب کا گہوارہ تھا اور جب آریاؤں نے اس پر حملہ کیا تو ابتدائی فتوحات کے بعد وہ آہستہ آہستہ اس تہذیب کے ہاتھوں مات کھاتے چلے گئے اور ان پر زمین کا وہ جادو چل گیا جو یہاں کی ارضی تہذیب کا طرۂ امتیاز تھا۔ اسی لیے ویدوں بالخصوص رگ وید میں جہاں ایک طرف مظاہرِ فطرت کے بیان میں تشبیہات و استعارات کی ندرت اور عورت کی تصویر کشی میں خلوص اور جذباتی برانگیختگی نمایاں ہے وہاں دوسری طرف زمین کے مظاہر بالخصوص جسم، جادو، جنگل وغیرہ سے آریاؤں کی وابستگی بھی عیاں ہے۔ بے شک جہاں تک دیوتاؤں کی حمد و ثنا کا تعلق ہے ویدوں میں قدیم آریائی دیوتاؤں کا ذکر عام طور سے ملتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نہ صرف وقت کی گزران کے ساتھ ساتھ بہت سے دیسی دیوتاؤں نے قدیم آریائی دیوتاؤں کو پس منظر میں سمٹنے پر مجبور کیا ہے بلکہ قدیم دیوتاؤں کی حمد و ثنا کے ضمن میں بھی مادی وسائل کی آرزو کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملتی چلی گئی ہے مثلاً بیشتر اشلوک دیوتاؤں سے صحت مند بیٹوں، برکھا، اچھی فصل، گائیوں اور دشمن پر فتح کے طالب ہیں اور ان میں اُن غیر ارضی عناصر کا فقدان ہے جو بعد ازاں اپنشدوں کے زمانے میں منظرِ عام پر آئے۔ فی الواقعہ ویدوں کے ادبی سرمائے میں انسان اور دیوتا کے درمیان کچھ زیادہ فاصلہ حائل نہیں، یہ دیوتا رہنے والے تو آسمان کے ہیں لیکن اکثر و بیشتر آسمان سے اتر کر زمین کے باسیوں کے معاملات میں دلچسپی لیتے اور ان کی فتح و شکست میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اپنشدوں تک آتے آتے دیوتاؤں کی یہ کثرت[۱] ختم ہوتی اور ایک ذاتِ لامحدود کے تصور کے لیے جگہ خالی کر دیتی ہے بلکہ اب دیوتاؤں کے انسانی اوصاف بھی ختم ہو جاتے ہیں اور وہ ایک غیر ارضی قوت میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ لیکن یہ بعد کی بات ہے۔ ویدوں میں انسانی رشتہ زیادہ توانا ہے اور مادی وسائل کے حصول کی تمنا زیادہ اہم اور دلکش ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک انوکھا خوف بھی بتدریج ویدک ادب میں سرایت کرتا چلا گیا ہے۔ آغاز کار میں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ آریا بہادر، بے خوف اور جان پر کھیل

---

[۱] Polytheism

جانے والے لوگ تھے، زمین سے ان کی وابستگی بھی محض رسمی تھی، ان کے دیوتا بھی روشنی، کائناتی نظم وضبط اور ہوا سے متعلق تھے۔ لیکن جیسے جیسے وقت گزرا جنگل کا خوف ان پر مسلط ہوتا چلا گیا اور وہ ٹونے ٹوٹکے، منتر اور جادو کی رسوم کو اپناتے چلے گئے، چنانچہ ویدوں میں بیک وقت زمین سے وابستگی اور خوف کے رجحانات ابھرتے چلے آئے اور یہ سب واضح طور پر ارضی تہذیب کا اثر تھا۔ ویدک ادب میں جذبے کی فراوانی، خوف کی نمود اور زندگی سے شدید وابستگی کا رجحان ان چند نمونوں سے عیاں ہے:۔

وایو، یا واٹ، (ہوا سے خطاب)

"میں واٹ کے بڑے رتھ کو پرنام کرتا ہوں
یہ گرج کی مدد سے ہوا کو تار تار کرتے ہوئے گزرتا ہے
گزرتے ہوئے یہ آکاش کو چھو کر لال بھبھوکا بنا دیتا ہے
زمین پر سے گرد کو بگولوں میں اڑا دیتا ہے
جھونکے اس کا یوں تعاقب کرتے ہیں جیسے کنواریاں میلے کو جاتی ہیں" رگ وید ص ۱۶۹

پرجنیہ (بارش دیوتا کے بارے میں!)

"اس کوچوان کی طرح جو چابک سے اپنے گھوڑے کو آگے بڑھائے
وہ برکھا کا سندیسہ لانے والوں کو سامنے لے آتا ہے
جب پرجنیہ بادل میں مینہ بھرتا ہے تو دور سے شیر کے دھاڑنے کی آواز آتی ہے۔
ہوا بگولہ گر چنگھاڑتی ہے، بجلیاں چمکتی ہیں
دھرتی سے بوٹیاں باہر نکل آتی ہیں، آکاش چھلک جاتا ہے۔
تازہ غذا سب کو ملتی ہے جب پرجنیہ دھرتی کو برکھا کا دان دیتا ہے"

رگ وید ۸۳/۷

اُوشا کے بارے میں!

"اس سندر اور جوان عورت کی طرح جس کا اس کی ماں نے بناؤ سنگھار کیا ہو ایک بنی سنوری ہوئی رقاصہ، ایک بھڑکیلے شوخ لباس والی پتنی کی طرح جو اپنے پتی کے سامنے آرہی ہو۔

اُس ناری کے مانند جو اشنان کے بعد دمکتے ہوئے بدن کے ساتھ باہر آئے ۔
مسکراتی ہوئی، اپنی دل موہ لینے والی شکتی پر پورا وشواش کئے
وہ ہر دیکھنے والے کی نظروں کے سامنے اپنی چھاتیوں کو ننگا کر دیتی ہے :

رگ وید ۱۹۴، ۷

رگ وید میں اُوشا نے بعض نہایت خوبصورت تشبیہوں کو تحریک دی ہے ۔ مثلاً ایک جگہ رات کو "کالا اصطبل" کہا گیا ہے جس میں چمکیلی گائیں بند ہیں ۔ اوشا ایک گڈرین کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے' اصطبل کا دروازہ کھول دیتی ہے اور گائیں خوشی سے ناچتی ہوئی بکھر جاتی ہیں (یہ گائیں گویا شعاعیں ہیں) پھر ایک جگہ اُوشا کو گائیوں کی ماں کہا گیا ہے ۔ ایک اور جگہ اسے چمکیلی گائے کا نام ملا ہے اور سورج کو اس کا بچھڑا قرار دیا گیا ہے ۔ بعض جگہوں پر سورج اوشا کا عاشقِ زار ہے اور سدا اس کا پیچھا کرتا ہے لیکن کبھی اُوشا کے دامن کو چھو نہیں پاتا ۔

ارنیانی (جنگل کی دیوی) سے خطاب !

"ارنیانی ! ارنیانی !۔ تو کہ دوریوں میں نظروں سے گم ہو جاتی ہے ۔
تو کبھی گاؤں میں کیوں نہیں آتی، تو کہیں انسان سے ڈرتی تو نہیں ؟
کبھی کبھی تمہیں اس کی ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور تم سمجھتے ہو کہ شاید کوئی ڈھور چر رہا ہے ۔
یا دُور کہیں کوئی گھر ہے اور شام سمے تم جنگل کی اس دیوی کی آواز سنتے ہو جیسے دُور کہیں چھکڑے جا رہے ہوں
اس کی آواز ایسے ہے جیسے کوئی اپنے ڈھور کو صدا دے رہا ہو یا جیسے کوئی پیڑ اچانک ایک دھماکے کے ساتھ نیچے آ گرے ۔
اگر تم شام سمے جنگل میں چھن بھر کے لیے رُکو تو وہ تمہیں دُور سے بین کرتی ہوئی آواز کی طرح سنائی دے گی ۔
لیکن جنگل کی یہ رانی کسی کو مارتی نہیں جب تک دشمن اس کے قریب نہ چلا آئے
وہ میٹھے جنگلی پھل کھاتی ہے اور مرضی ہو تو آرام کر لیتی ہے ۔

لوپیں نے جنگل کی رانی کی تعریف کر دی۔ رانی جو خوشبوؤں میں نہائی ہوئی ہے'
تازہ اور صحت مند ہے اور جو اگرچہ دھرتی میں ہل نہیں چلاتی لیکن جو ہر جنگلی شے
کی ماں ہے۔'

(رگ وید)

راتری (رات) سے خطاب!
ہمیں بھیڑیے اور بھیڑیے کی مادہ سے بچا اور اے رات! تو ہمیں چوروں
سے محفوظ رکھ!
رات، ہر شے کو دھندلاتی، ہر شے کو مٹاتی ہوئی آ گئی۔ آہ وہ کس قدر کالی
ہے۔

اے اُوشا! تو اسے میرے قرض کی طرح دُور کر دے! (رگ وید)

اندر اور اژدہا کی جنگ!
"نہ گرج اس کے کام آئی اور نہ چمک! نہ دُھند جو اس نے بچھائی اور نہ ژالہ باری!
جب اندر اژدہا کے ساتھ لڑا تو اندر نے اسے زیر کر لیا!
اور اے اندر! یہ تجھے کیا ہوا کہ جب تو نے اسے مار دیا تو ایک انوکھا ڈر تیرے
ہر دے میں داخل ہو گیا اور تو خوفزدہ ہو کر ننانوے ندیوں کو یوں پھلانگ گیا
جیسے ڈرا ہوا باز آکاش کو پار کر جاتا ہے!

(رگ وید)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ رگ وید میں شعری کیفیات کی فراوانی ہے اور
تشبیہات واستعارات کی تازگی اور ندرت خاص طور پر جاذب نظر ہے۔ مثلاً اوشا کو خوبصورت عورت
سے تشبیہہ دینے پر جنگل کو جوان کے روپ میں دیکھنے اور اندر کو ڈرے ہوئے باز کی صورت میں
پیش کرنے میں رگ وید کے شاعروں نے تخیل کی پرواز اور حقیقت کی زندگی سے اپنی وابستگی کو بڑی
خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ پھر قطعاً غیر شعوری طور پر ان شعرا نے خوف کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے۔ ارنیانی
کے بارے میں جو ٹکڑا ہے، اس کی صدائے بازگشت آج کی دیہاتی زندگی میں بھی سنائی دیتی ہے۔ ارنیانی

بیک وقت پُراسرار اور ڈرانے والی بھی ہے اور خوشبوؤں میں نہائی ہوئی، دل موہ لینے والی ہستی بھی!
اور دراصل اریائی کا یہ جادو ہی دراوڑی تہذیب کا وہ طلسم تھا جس میں آریہ گرفتار ہوگئے تھے لیکن جس
سے وہ خوفزدہ بھی تھے مثلاً آخری ٹکڑے میں اژدہا (اژدہا جنس کے لیے ایک علامت ہے) کو زیر
کرنے کے بعد خود اندر بھی خوفزدہ ہو کر فرار اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ گویا آریائی تہذیب دراوڑی تہذیب
سے تصادم ہونے کے بعد خوفزدہ ہو کر اپنشدوں کے فلسفے میں فرار حاصل کرنے کی طرف مائل ہوئی تھی یہ فرار
دراصل عورت کے زندان سے آزاد ہونے کی ایک کاوش تھی۔

آریائی دور کا دوسرا حصہ اپنشدوں کی تخلیق سے متعلق ہے۔ جہاں وید تقسیم اور موت کے تصوّرات
سے متاثر تھے اور ان میں لوٹنے ٹوٹکے، جادو کی رسوم، تناسخ کا عقیدہ اور عورت کے جسم سے لطف اندوز
ہونے کا میلان قوی تھا وہاں اپنشد آریائی ردِّ عمل کی ایک واضح صورت کو پیش کرتے ہیں۔ سب سے
اہم فرق تو یہی ہے کہ وید کثرت کے نظریے کے داعی ہیں اور اپنشد وحدت الوجود کے؛ چنانچہ جہاں ویدوں[1]
میں دیوتا انسانی اوصاف کے حامل ہوتے ہوئے دل سے قریب محسوس ہوتے ہیں وہاں اپنشدوں تک
آتے آتے فاصلے کا وہ تصور ابھرآتا ہے جو آریاؤں کو بہت عزیز تھا۔ بحیثیت مجموعی ویدوں میں رسوم
قربانی اور لوٹنے ٹوٹکے کے رجحان نے ایک ارضی عقیدے کی صورت اختیار کر لی تھی لیکن اپنشدوں میں علم
کے ذریعے روشنی پانے اور "آرزو" کے جنگل سے نجات حاصل کرنے کا رجحان عام طور سے ابھرا۔ گویا ردِّ
عمل کے طور پر اپنشدوں نے جسم کی نفی کر دی، چونکہ ادب اور آرٹ کا بہت گہرا تعلق جسم سے ہے
اس لیے جسم، زمین اور اس کے لوازم سے منقطع ہونے کے باعث اپنشدوں میں ادبی عناصر پوری طرح
ابھر نہیں سکے؛ چنانچہ جہاں وید ادبی لحاظ سے بڑے دلکش ہیں اور ان کے بعض حصے تو ارفع شاعری کے
زمرے میں آتے ہیں۔ وہاں اپنشد، زیادہ تر نثر میں ہیں اور ان میں شعری عناصر نسبتاً بہت کم ابھرے ہیں۔
وید اور اپنشد ایک ہی دریا کے دو کنارے ہیں۔ ایک کنارے پر فراوانی، تقسیم، جذبہ اور جسم نمایاں

---

[1] پنڈت جواہر لعل نہرو نے ڈسکوری آف انڈیا (ص ۶۸) میں اپنشدوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اپنشدوں میں زیادہ
زور "آزادی" حاصل کرنے پر ہے اور اعتراف کیا ہے کہ وہ اس "آزادی" کے مفہوم کو سمجھ نہیں سکے اگر پنڈت جی غور فرماتے کہ آزادی کی یہ
خواہش دراوڑی جسم اور اس کے لوازم سے آزاد ہونے کی خواہش تھی تو شاید یہ اُلجھن دُور ہو سکتی۔

ہیں۔ دوسرے کنارے پر تخیل، وسعت، ایکتا اور جسم کی نفی کا رجحان مسلّط ہے۔ درمیان میں وہ دریا ہے جو مہابھارت اور رامائن کی عظیم الشان کہانیوں کے رُوپ میں بہہ رہا ہے؛ چنانچہ ان کہانیوں میں دونوں کناروں کے اثرات سرایت کر گئے ہیں، مثلاً یہ کہانیاں انسان، اس کی زندگی، اس کی مسرتوں، معرکوں محبت، انتقام، فریب، فرض اور دوسرے لاتعداد عناصر کی آماجگاہ ہی نہیں، ان میں ایکتا، تیاگ، نفی اور تخیل کی بلند پروازی کو بھی تحریک ملی ہے۔ ان کہانیوں (مہابھارت اور رامائن) میں بھی ایک نمایاں فرق موجود ہے۔ مہابھارت، جذباتی وارفتگی اور تصادم سے عبارت ہے جب کہ رامائن پر اخلاقی ضوابط نسبتاً زیادہ مسلط ہیں۔ دوسرے لفظوں میں مہابھارت کا زمانہ دراوڑی تہذیب کے خلاف آریائی ردِ عمل کے آغاز کا زمانہ ہے اور اس لیے ابھی اس میں دھڑکتی ہوئی زندگی سے آریاؤں کی وابستگی نمایاں ہے۔ دوسری طرف رامائن کے زمانے تک آتے آتے آریائی ردِ عمل میں خاصی شدت پیدا ہو چکی تھی! چنانچہ رامائن پر اخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہے اور "کیا ہے"؟ کے بجائے "کیا ہونا چاہیے" پر زیادہ زور ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی لحاظ سے مہابھارت کو رامائن پر فوقیت حاصل ہے۔ بے شک رامائن میں اسلوب زیادہ نکھرا ہوا ہے اور صرف ایک شخص والمیکی کی تصنیف ہونے کے باعث اس میں لہجے کا توازن بھی موجود ہے تاہم مہابھارت میں تخلیقی قوت زیادہ ہے، اس کا میدان بھی نسبتاً کشادہ ہے اور واقعات اور کرداروں کے بیان میں بھی اس نے بہتر فن کا مظاہرہ کیا ہے۔

ویدک دور ایک طویل وعریض خود رَو جنگل کے مانند تھا لیکن اس کے بعد جو سنسکرت دَور آیا اس کا طرۂ امتیاز ہی تراش خراش، نظم وضبط اور جمالیاتی حظ یا رس (کے زاویے سے ادب کی تخلیق تھا۔ اس کلاسیکی دَور میں ایک طرف تو زبان وبیان پر توجہ صرف ہوئی اور اس سلسلے میں بات تصنع اور مینا کاری کے انتہائی رجحان تک جا پہنچی اور دوسری طرف فنی مقتضیات کو ملحوظ رکھنے کے باعث ایسا مواد پیدا ہوا جسے وثوق کے ساتھ ادب کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے اس کلاسیکی سنسکرت ادب کا باوا آدم آدا گھوش (پہلی صدی عیسوی) تھا۔ آدا گھوش کو عام طور سے والمیکی اور کالی داس کی درمیانی کڑی قرار دیا گیا ہے۔ ویسے ناقدین کا خیال ہے کہ آدا گھوش نے زبان اور شعر کے میدان میں والمیکی کی بہ نسبت کہیں زیادہ فنی بالیدگی کا مظاہرہ کیا۔ اس کی کتاب "بُدھی چرت" اس ضمن میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ علاوہ ازیں آدا گھوش سنسکرت ڈراما کا باوا آدم بھی ہے۔ تاہم اس کے کلام پر

اخلاقی قدروں کا تسلط قائم ہے جو بدھ مت سے اس کی وابستگی کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔

سنسکرت کے خالص کلاسیکی دور میں امرو، کالیداس، بھو بھوتی، بانؔ، بھرتری ہری اور بعض دوسرے فنکاروں کے نام شامل ہیں ان میں سے کالیداس نے ڈراما اور شاعری میں بڑا نام پیدا کیا بے شک کالیداس کے ہاں اخلاقی قدروں کی طرف ایک واضح جھکاؤ موجود ہے اور اس کے ہاں لفظی صنعت گری کا ایک نمایاں رجحان بھی ملتا ہے (اور یہ دونوں باتیں سنسکرت ادب کی روایت کا حصہ ہیں) تاہم کالیداس کے ہاں شعر میں ایک انوکھی لطافت، تازگی اور جذبات کے اظہار میں انسان دوستی اور توازن کے قیمتی عناصر موجود ہیں اور یوں اس کے ہاں وہ انفرادیت بہت نمایاں ہے جس کا اس دور کے عام ادب میں فقدان اور تیاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے جب نفی اور تیاگ کے آریائی رجحان کے تحت سنسکرت ادب پر اخلاقی قدروں کا تسلط عام طور سے قائم تھا، امرو اور بھرتری ہری کے اشعار تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ سنسکرت ادب کے ناقدین نے کالیداس کی تشبیہہ، بھاروی کی معنی خیزی اور ماگھ سدھ کی لفظی غنایت کی بہت تعریف کی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ میگھ میں یہ تمام اوصاف یکجا ہو گئے تھے اس دور کی سنسکرت شاعری سے یہ چند ٹکڑے قابلِ غور ہیں :-

وہ ایک ایسے پھول کی طرح ہے جسے سونگھا نہیں گیا
وہ ایک ایسی پتی کے مانند ہے جسے ہاتھ نے توڑا ہی نہیں
وہ ایک موتی ہے جو کسی ہار میں پرویا نہیں گیا
وہ شہد ہے جسے ابھی کسی نے چکھا ہی نہیں

کالیداس (شکنتلا کے بارے میں)

اس بادل سے خطاب جو محبوبہ کے دیس کو جا رہا ہے۔

وہاں۔ کھلی کھڑکیوں سے نکل کر، بال سنوارتی ہوئی ناریوں کی باس، تیرے جسم کو بوجھل بنا دے گی۔

محل کے مور ناچ ناچ کر تیرا سواگت کریں گے۔

اگر تو تھک چکا ہو تو رات پھولوں کی خوشبو میں بسے ہوئے مکانوں کے اوپر ہی گزار لینا۔ مکان، جن کے آنگن سندر ناریوں کے پاؤں کی مہندی سے لال ہو چکے ہیں۔" کالیداس (میگھ دوت)

تیرے بال سنورے ہوئے
تیری آنکھیں اتنی ترچھی کہ کانوں کی لوؤں کو چھو رہی ہیں
تیرے منہ میں دودھیا دانت قطاروں میں جڑے ہوئے
تیری چھاتیاں موتیوں کے سندر ہار سے سجی ہوئی
پتلی لڑکی! تیرا سجیلا بدن یوں تو بالکل ساکت ہے
لیکن اس نے میرے ہردے میں ایک طوفانی ہلچل پیدا کر دی ہے۔ (بھرتری ہری)

چھوڑ ان بھیکے باسی اپدیشوں کو
مرد کو تو صرف دو چیزوں کی لگن ہونی چاہیے
بھرپور چھاتیوں والی اس ناری کی جو کام رس کو ابھارے
اور دل موہ لینے والے بن کی (بھرتری ہری)

جس طرح پنچھی کے بوجھ تلے ٹہنی جھک جاتی ہے
میں بھی تیرے پیار تلے لچک کھا گئی ہوں
پنچھی اڑ جاتا ہے تو ٹہنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے
لیکن تیرے چلے جانے کے بعد میں پھر ویسی نہیں بن سکتی (امرو)

"تیرے پاؤں اتنے کمزور کیوں ہیں؟
اور تو یہ کانپ کیوں رہی ہے؟"
"اور پیاری لڑکی" اس نے پوچھا "تیرے گال اتنے پیلے کیوں ہیں؟"
پتلی لڑکی بولی "کچھ نہیں! میں تو سدا سے ایسی ہوں۔"

پھر وہ مڑی، اس نے ایک ٹھنڈی سانس لی اور اس کی آنکھوں سے ایک بوجھل آنسو ٹپ سے خاک پر آن گرا!

(امرو)

سنسکرت شاعری کے مطالعہ سے ایک واضح تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ اس میں مرد عام طور سے عاشق ہے اور عورت محبوبہ! جہت کا یہ روپ آریائی مزاج کی ایک جھلک پیش کرتا ہے اس شاعری کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ اس پر عام طور سے اخلاقی ضوابط کا تسلط قائم ہے یہ چیز بھی آریائی مزاج ہی کا ایک نتیجہ ہے پھر سنسکرت کو پوتر روپ میں قائم رکھنے اور دیسی زبانوں کی یلغار سے اسے بچانے کے لیے جو کاوش کی گئی اس کے باعث سنسکرت زبان میں ایک سنگلاخی کیفیت پیدا ہوئی اور اس کا ادب درباری زندگی کے تنگ اور مصنوعی ماحول سے منسلک ہو کر رہ گیا۔ آریہ فاتح تھے اور دراوڑی مفتوح! سنسکرت بنیادی طور پر آریاؤں کے "دربار" سے منسلک تھی یا کم از کم اس دربار سے متعلق تھی جس نے فاتح کی تمام روایات کو اپنایا ہوا تھا؛ چنانچہ سنسکرت زبان اور اس کے ادب کو ایک خاص جہت عطا کرنے میں درباروں کا بہت بڑا حصہ ہے۔ تقریباً سات یا آٹھ سو برس بعد بھی صورتِ حال فارسی زبان کو بھی پیش آئی جب اسے درباری زبان کا منصب دے دیا گیا اور جس طرح سنسکرت عوام سے منقطع ہو کر بالآخر ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی تھی بعینہٖ فارسی بھی دربار سے منسلک ہو جانے کے باعث ہندوستان میں زندہ نہ رہ سکی۔ پھر اسی عمل نے اُردو کے بارے میں خود کو دہرایا اور ۱۸۵۷ء کے واقعہ تک اُردو ادب درباری ماحول ہی سے ہم آہنگ رہا اور اس میں ایک سنگلاخی کیفیت اور گھسی پٹی لفظی ترکیبوں کو بار بار استعمال کرنے کا ایک نمایاں رجحان پیدا ہو گیا لیکن یہ اُردو زبان کی خوش بختی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اسے درباروں اور درباری اثرات سے گویا "نجات" مل گئی اور اس میں ایک ایسی قوت اور نکھار پیدا ہوا کہ آج اسے دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کا ہم پلّہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کلاسیکی سنسکرت ادب محض آریائی ردِ عمل کی ایک صورت تھا۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا "ادب" کے معیار پر پورا اترنا ہی اس بات کی ضمانت ہے کہ اس نے زمینی اثرات کو عام طور سے قبول کر لیا تھا۔ ادب بنیادی طور پر زمین سے متعلق ہوتا ہے اور اگرچہ

اس کا طرۂ امتیاز اس زمین کو اوپر کی طرف اٹھانا اور جذبے کو سبکبار کر کے تخیل کے مدارج تک پہنچانا ہے تاہم زمین اور جذبے کے ساتھ اس کا گہرا ربط بہر حال قائم رہتا ہے۔ جب زمین یا جسم سے اس کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے تو یہ ہزار دوسری چیزوں میں ڈھل جائے، ادب کے زمرے میں شامل نہیں رہ سکتا۔

کلاسیکی سنسکرت ادب پر آریائی ردِ عمل کے اثرات یقیناً ثبت ہوئے لیکن جب اس پر سے اخلاق، فلسفہ، مذہب اور دوسری اقدار کے پردے اتار دیے جائیں تو نیچے سے اس کا اصل روپ اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے۔ جس طرح اس دور کی سنگتراشی اور نقاشی کے نمونوں میں عورت اور جنگل کی بھرپور عکاسی موجود ہے، بالکل اسی طرح اس دور کے سنسکرت ادب میں بھی عورت کے جسم اور جنگل کی فضا کو پیش کرنے کا رجحان بہت توانا ہے، مثلاً جب کالیداس بادل کو اپنا ایک قاصد روانہ کرتا ہے یا شکنتلا کو جنگل کے پس منظر میں پیش کرتا ہے، جب امرو عورت کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے اور بھرتری ہری زندگی میں عورت اور بن کو مرکزی حیثیت عطا کرتا ہے تو سنسکرت ادب کے دبیز پردوں کے نیچے دیسی اثرات ابھرے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں؛ چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ سنسکرت ادب میں محبت کسی افلاطونی نظریے کے تابع نہیں بلکہ سیدھی سادھی گوشت پوست کی محبت ہے اور اس میں ذہن سے کہیں زیادہ حسیات کی تسکین کا سامان موجود ہے۔

سنسکرت ادب پر دیسی فضا کا اثر اس صورت میں بھی عیاں ہے کہ جس طرح دراوڑی تہذیب میں فرد محض "کل" کا حصہ ہے اور اس کے ہاں انفرادیت کا عمل نمایاں نہیں بالکل اس طرح سنسکرت ادب میں روایت کے کل سے مطابقت کا جذبہ عام طور سے ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کا ایک اہم ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں المیہ کا تصور موجود نہیں۔ المیہ فرد کی انفرادیت یعنی کل سے متصادم ہونے کے عمل کی پیداوار ہے۔ عام طور سے ایک مضبوط اور منظم سوسائٹی ماں کی طرح بچوں کو خود سے چمٹائے رکھتی ہے اور جب بچہ بگڑتا یا چلاتا ہے تو اسے پچکار کر پھر سے سلا دیتی ہے۔ یہی عمل سنسکرت ڈراما کا بھی امتیازی وصف ہے۔ اس میں فرد ہنگامی طور پر ماحول سے متصادم ہوتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے المیہ ضرور وجود میں آئے گا لیکن اختتام تک پہنچتے پہنچتے "کل" کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بڑے التزام کے ساتھ حرکت میں آتا اور المیہ کو فرحیہ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ تمام الجھنیں اور غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں، تمام معاملات سلجھ جاتے ہیں اور

تمام کردار مہرے سماج کی مشین میں پرزوں کی طرح کام کرنے لگتے ہیں۔ المیہ کا عدم وجود اس بات کا نتیجہ بھی ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی میں یہ زندگی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ (تناسخ کا یہ عقیدہ خالص دراوڑی فضا کی پیداوار ہے) چنانچہ جہاں موت محض ماندگی کا ایک وقفہ ہو وہاں المیہ کا پورے طور سے وجود میں آنا کس قدر مشکل ہے! آریائی تحریک کا رجحان اگر سنسکرت ادب پر پورے طور سے مسلط ہو جاتا تو یقیناً اس ادب میں المیہ پیدا ہو جاتا اور اگر ایسا نہیں ہوا تو ماننا پڑے گا کہ آریہ اور اس کا ادب جنگل کے ازلی و ابدی دائرے کے تابع ہو چکا تھا۔

جزو کے کل میں ضم ہو جانے کے اس عمل کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ سنسکرت ادب میں عام طور سے مجموعے[۱] مرتب ہوتے ہیں مثلاً رگ وید اور اتھر وید بجائے خود مجموعے ہیں جن میں افراد نے بغیر کسی نام کا سہارا لیے، اپنی طرف سے اضافے کر دیے ہیں۔ اسی طرح مہابھارت ایک سمندر ہے جو یقیناً کسی ایک دریا کا منت کش نہیں۔ اس زمانے کی پراکرت میں بھی یہ رجحان موجود ہے مثلاً تیسری صدی عیسوی کا مجموعہ "حال کے سات سو" اور اس سے قبل پالی زبان کے "دھم پد" اور "سُت پتھ" دراصل اشعار کے مجموعے ہیں۔ یہی حال پنچ تنتر اور دوسرے مجموعوں کا ہے۔ پھر ایک ہی موضوع پر نظمیں لکھنے کا رواج بھی اس دور میں عام ہے اور یہ نظمیں بھی "مجموعوں" کی صورت میں ڈھل گئی ہیں سنسکرت اور پالی زبان کی یہ خاص جہت اس سوسائٹی ہی میں نمودار ہو سکتی تھی جس نے فرد اور اس کی انفرادیت کو بہت کم اہمیت دی ہو اور ہمیشہ سماج کے کل کو پیش نظر رکھا ہو۔ نام اور واقعے سے بے اعتنائی کی بھی وہ روش تھی جس کے پیش نظر سپنگلر نے کہا تھا کہ "مصر کے باشندے نے تو ہر چیز کو یاد رکھا اور ہندوستان کے باشندے نے ہر شے کو بھلا دیا"!

آٹھویں صدی عیسوی کے لگ بھگ سنسکرت کا تخلیقی اُبال تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ مزید برآں دربار سے وابستگی کے رجحان نے نہ صرف زبان کو مصنوعی بنا دیا تھا بلکہ اسے عوام سے تازہ خون حاصل کرنے سے بھی روک دیا تھا؛ چنانچہ یہ بہت جلد ایک مردہ زبان میں تبدیل ہو گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہرش کی سلطنت ختم ہو چکی تھی اور ہندوستان چھوٹے چھوٹے لاتعداد ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔

---

[۱] Anthologies

سیاسی طور پر ہی نہیں بلکہ مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی آریاؤں کے صدیوں پرانے ایکتا کے نظریے میں بڑی بڑی دراڑیں پڑ گئی تھیں اور بدھ مت بھی لاتعداد ارضی رسوم میں ڈھل گیا تھا۔ ان آریائی تصورات کے کمزور ہوتے ہی زمین کی سطح کے نیچے سے وشنو اور شیو شکتی کی پوجا کا وہ تصور ابھر آیا جو ہندوستان کی دھرتی کی پیداوار تھا۔ یہی حال زبان کا بھی ہوا۔ سنسکرت کی مرکزیت کے ختم ہوتے ہی ایک ایسا خلا پیدا ہو گیا جسے ملک کی دیسی بھاشاؤں نے پر کرنے کی کوشش کی اور یوں ایک زبان کے بجائے ملک کی متعدد بولیوں کے فروغ کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ بارھویں صدی عیسوی کے بعد یہ سلسلہ اردو، ہندی بنگالی، گجراتی اور دوسری زبانوں کی صورت میں واضح طور پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔

انتشار اور شکست کی فضا کو سامنے پا کر آریائی ذہن نے اپنی مدافعت کے لیے ایک بھرپور کروٹ لی۔ یہ کروٹ فلسفۂ ویدانت کے احیا کی وہ کوشش تھی جس کے ساتھ شنکر آچاریہ کا نام وابستہ ہے۔ شنکر آچاریہ نے تقسیم اور انتشار کی دنیا کو مایا قرار دیا اور اس ذاتِ واحد کا تصور پیش کیا جو انتشار اور تقسیم کے پس پشت زندہ اور قائم تھی۔ لیکن شاید آریائی ذہن کی فعالیت کا زمانہ اب ختم ہو چکا تھا کیونکہ شنکر اچاریہ کے نظریے کو فی الفور وشنو اور شیو کے پجاریوں کی طرف سے ایک شدید ردِ عمل کا سامنا کرنا پڑا۔ بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس "مشترکہ دشمن" کی موجودگی میں وشنو اور شیو کے پجاریوں نے گٹھ جوڑ کر لیا۔ بعد ازاں اسی ردِ عمل سے وشنو بھگتی تحریک نے جنم لیا جس کے نام لیواؤں کے افکار بارہویں سے سترھویں صدی تک عوام کے اذہان پر پوری طرح چھائے رہے۔

وشنو مت کا آغاز تو دوسری صدی قبل از مسیح میں ہو گیا تھا جب رامائن اور مہابھارت کی اولین صورت میں بعض تبدیلیاں در آئیں اور وشنو کے پجاریوں نے انہیں ایک خاص رنگ و دلیعت کرنا شروع کر دیا۔ پھر بھگوت گیتا اور بعد ازاں بھگوت پران کے ذریعے وشنو مت کو بڑی مدد ملی اور بھگتی تحریک کے تحت تو یہ قریب قریب سارے ہندوستان میں پھیل گیا۔ وشنو مت کے فروغ کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانی معاشرہ بنیادی طور پر مادری نظام کی پیداوار تھا جس میں ارضی محبت بت پرستی اور زمین سے وابستگی کے رجحانات بہت قوی تھے اور وشنو مت نے

لہ J.C. Ghosh - Vernacular Literature (Legacy of India)

ان رجحانات کی تسکین کا سامان بہم پہنچایا تھا۔ ویدانت میں خدا کی شخصی حیثیت کی نفی کر کے اسے ایک ایسی تجریدی صورت دے دی گئی تھی جس کا ادراک نہ صرف خالص ہندوستانی ذہن کے لیے بے حد مشکل تھا بلکہ جو اس ذہن کے مادی مزاج کی تسکین کے لیے بھی ناکافی تھی، ہندوستانی مزاج دراصل عورت کا مزاج تھا اور اسے آسمان پر رہنے والی کسی غیر مرئی اور شکل و صورت سے بیگانہ ہستی کے بجائے ایک ایسے شخصی خدا کی ضرورت تھی جس کے قرب کا اسے احساس ہو اور جس کی وہ دیوانہ وار پرستش کر سکے۔ ہندوستان میں بُت پرستی کے فروغ کی وجہ بھی غالباً یہی ہے کہ ہندوستانی ذہن خدا کو ایک ارضی لباس میں منتقل کر کے اس کی پوجا کرنا چاہتا تھا؛ چنانچہ جب وشنومت بھگتی تحریک میں ڈھل کر نمودار ہوا تو پوجا، بھگتی اور محبت کا عنصر ہی اس کا جُزو لاینفک تھا۔

وشنو بھگتی تحریک جنوبی ہندوستان سے شروع ہوئی اور اس کا سب سے بڑا علمبردار رامانج تھا، واضح رہے کہ اس سے قبل آریاؤں کی ثقافتی، مذہبی اور سیاسی یلغار شمال کی جانب سے ہوئی تھی اور یہ عمل کئی سو برس تک جاری رہا تھا لیکن جب آٹھویں صدی کے لگ بھگ آریائی تسلط کا زور ٹوٹا اور گیارھویں بارھویں صدی میں مسلمانوں کی یلغار نے اسے ایک بڑی حد تک ختم کر دیا تو ثقافتی اہال کا مرکز شمال کے بجائے جنوب قرار پایا اور یہیں سے بھگتی تحریک نے ابھر کر سارے شمال کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ آریا پدری نظام کا علمبردار تھا اور ثقافتی اعتبار سے اس کی حالت دُور دیس کے مسافر کی سی تھی۔ یہ مسافر ہندوستان کے مادری نظام سے قریب تر آتا چلا گیا اور یوں اس نے دراوڑی تہذیب کو (جو عورت سے مشابہ تھی) نویدِ وصل دی لیکن ایک فطری ردِ عمل کے تحت وہ "وصل" کے فوراً بعد فرار کی طرف مائل ہو گیا اور اس نے فلسفے میں پناہ ڈھونڈ لی۔ پراکرت ادب میں ایک مختصر سا گیت اس صورتِ حال کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے:

رات وہ مسافر کے لیے گھاس بچھاتے ہوئے اپنی بیزاری سے اتر بڑا رہی تھی۔

بھور سمے اسی گھاس کو سمیٹتے ہوئے وہ رو رہی ہے!

آریاؤں کی یلغار کے بعد دراوڑی تہذیب محبت کی اسی کیفیت میں مبتلا ہوئی اور اس نے جسم کو روحانی طور پر اٹھا کر "پیتم پتی" کے آستانے تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اس "کوشش" کو بھگتی تحریک کا نام ملا؛ چنانچہ بھگتی تحریک میں سب سے اہم چیز محبت یا پوجا ہے اور یہ محبت کسی خیال

یا نظریے کے لیے نہیں بلکہ ایک خاص پیکر کے لیے ہے۔ تاہم بنیادی طور پر یہ محبت عورت کی مرد کے لیے محبت ہے اور اسی لیے جب اس نے گیت کو جذبات کی ترسیل کے لیے استعمال کیا تو اس میں محبوب یا مخاطب مرد کے روپ ہی میں نمودار ہوا۔ مگر بھگتی تحریک کے کچھ اور پہلو بھی تھے جو اس بات پر دال ہیں کہ مزاجاً یہ ایک دراوڑی ردِ عمل تھا۔ مثلاً بھگتی تحریک نے سنسکرت کے بجائے دیسی بھاشاؤں کو استعمال کیا نیز اس میں تیاگ کا رجحان مکمل "نفی" کے روپ میں نہ ابھرا بلکہ اس نے ایک "شخصی خدا" کو فرد کی تمام تر آرزوؤں اور خواہشوں کی آماجگاہ قرار دے لیا۔ فی الواقعہ بھگتی تحریک تو مجنونانہ خواہش جسمانی وصال کی آرزو اور احساسِ ملکیت کے ارتفاع کی ایک صورت تھی اس میں محبوب (جو بظاہر خدا ہے) کو پانے کا اقدام ارضی محبت میں حصولِ محبوب کے اقدام ہی سے مشابہ تھا۔ بھگتی تحریک میں "لمحاتی تیاگ" کا پہلو عورت کے اس اقدام کے بھی مماثل ہے جس کے تحت وہ "پتا" کے گھر اور اس کے بندھنوں کو تیاگ کر "پتی" کے دیس کی طرف جانے کے لیے تیار ہوتی ہے۔ گویا صرف بندھن کی نوعیت تبدیل ہوتی ہے۔ اسی لیے بھگتی کا عمل ثقافتی اعتبار سے ایک مثبت عمل ہے جب کہ خالص تیاگ کی صورت ایک منفی عمل کے سوا اور کچھ نہیں۔

بھگتی تحریک کے ایک مخصوص مزاج کی تشکیل میں اسلامی تصورات کی آمیزش کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ مثلاً تارا چند نے لکھا ہے کہ بھگتی تحریک کے آغاز سے قبل ہی مسلمان اہلِ عرب جنوبی ہند میں پھیل چکے تھے اور بھگتی تحریک نے شخصی خدا کا تصور، ذات پات کی نفی کا نظریہ اور خدا تک رسائی پانے کے لیے استاد کی ذات کو وسیلہ بنانے کا رجحان اسلام ہی سے اخذ کیا[1] — بے شک اس نظریے میں سچائی کے عناصر موجود ہیں اور اس کے تحت بھگتی تحریک پر اسلام کے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ تمام باتیں ہندوستانی مزاج میں پہلے سے بھی موجود تھیں مثلاً شخصی خدا کا تصور براہِ راست ہندوستانی ذہن کی ماحول اور جسم سے گہری وابستگی کا نتیجہ تھا اور ذات پات کی نفی کا تصور بدھ مت نے بہت عرصہ پہلے رائج کیا تھا۔ اسی طرح گرو بنانے کی روایت بھی ہندوستانی معاشرے میں پہلے سے موجود تھی اور شاید اس کا تعلق تہذیب الارواح سے بھی قائم کیا جا

---

[1] Tara Chand - The Influence of Islam on Indian Culture P.114

سکتا ہے۔ پھر غور طلب بات یہ بھی ہے کہ عرب کے وہ باشندے جو شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار سے پہلے جنوبی ہند میں آئے اور جنہوں نے یہاں کے کلچر پر اپنے اثرات مرتسم کیے، خود بنیادی طور پر فریشیائی ارضی تہذیب کی پیداوار تھے۔ فی الاصل عربوں اور جنوبی ہند کے باشندوں کی ثقافتی بنیادوں میں کوئی ایسی بڑی خلیج موجود نہیں تھی۔ ظاہر ہے کہ انہیں ایک دوسرے سے قریب آنے میں کوئی خاص دقت محسوس نہ ہوئی ہوگی۔

ویسے اس بات سے انکار مشکل ہے کہ جب کسی ٹھہرے ہوئے معاشرے پر باہر سے کسی قوم کی یلغار ہوتی ہے تو اس کے نتیجے میں ثقافتی لین دین کی ایک فضا ضرور قائم ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ثقافتی اعتبار سے شمال کی طرف سے مسلمانوں کی یلغار بھی کچھ کم اہم نہیں تھی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بارھویں صدی کے بعد ہندوستان کے فنِ تعمیر، مصوری، موسیقی اور دیسی بھاشاؤں کے ادب میں جو انقلاب آیا اس کی وجہ مسلمانوں کا وہ متحرک خون تھا جو ہندوستانی معاشرے کی رگوں میں برقِ تپاں بن کر دوڑتا چلا گیا اور جس نے یہاں کے خون کو بھی متحرک کر دیا۔ نتیجہ ایک ثقافتی ابال کی صورت میں سامنے آیا جس کی اہم ترین صورت بھگتی تحریک کا بے پناہ فروغ تھا لیکن بھگتی تحریک کے بھی دو پہلو تھے اور ان میں سے ہر پہلو نے دیسی بھاشاؤں کے ادب پر مختلف اثرات مرتسم کیے۔ بھگتی تحریک کا ایک پہلو وہ تھا جس نے مسلمانوں کے کلچر سے واضح اثرات قبول کیے اور مسلمانوں اور ہندوؤں کو "مذہبی اکائی" کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ مزاجاً اس پر آریائی نقطۂ نظر اور اس کے نتیجے میں اخلاقی قدروں کا پورا تسلط قائم ہوا اور رام کی پوجا کے رجحان کو بڑی تقویت حاصل ہوئی۔ رام آریاؤں کے اخلاقی نظم و ضبط کی ایک علامت تھا اور اس لیے رام کی پوجا کے تصور میں نظم و ضبط، ایکتا اور اصلاح کے جذبے کو زیادہ اہمیت ملی۔ بھگتی تحریک میں راما نند، کبیر، تلسی داس، نانک اور دوسرے اسی پہلو کے علمبردار تھے اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس تحریک کو شمالی ہندوستان میں نسبتاً زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ واضح رہے کہ شمالی ہندوستان قدیم زمانے ہی سے آریاؤں کا گڑھ رہا ہے تلسی داس کی رامائن، آریائی نقطۂ نظر کی تبلیغ کا ایک خوبصورت نمونہ تھی۔ اسی طرح کبیر اور نانک نے بھی زیادہ تر اخلاقی نظم و ضبط ہی پر زور دیا۔ یہ چند نمونے اس نقطے کی توضیح کے لیے ضروری ہیں:

تلسی، اسمے کے سکھا، دھیرج، دھرم، بی بویک
ساہس، شیل، اُدارتا، رام بھروسو ایک،

(اے تلسی جب تجھ پر مصیبت پڑے تو تلاشِ حق، ایمانداری، سنجیدگی، خود اعتمادی،

رحمدلی اور ہمدردی سے کام لے اور سب سے زیادہ خدا پر بھروسہ رکھ "

(تلسی داس)

تلسی اس سنسار میں، رہیئے سبھی ملائے
بلیں سینگھ مارے نہیں، انمل مارے گائے

(اے تلسی! سب سے میل ملاپ رکھ کیوں کہ اتفاق کی صورت میں شیر بھی حملہ نہیں کرتا. مگر پھوٹ کی صورت میں گائے بھی حملہ کر بیٹھتی ہے)

(تلسی داس)

تلسی سانچے سجن کو، کا کر سکے کُسنگ
مَلیا گری لاگے نہیں، لپٹے رہت بھُجنگ

(اے تلسی! ایک سچے شریف کو کسی بدخو کی صحبت کیوں کر بگاڑ سکتی ہے صندل کے درخت سے اژدہا لپٹا رہتا ہے لیکن پھر بھی اس کا زہر صندل میں سرایت نہیں کرتا)

(تلسی داس)

کتھنی میٹھی کھانڈ سی، کرنی بِس کی لوئے
کتھنی تج کرنی کرے، بِس سے امرت ہوئے

(باتیں بنانا مثل کھانڈ کے میٹھا ہے. کام کرنا زہر کے مطابق ہے. باتیں بنانا چھوڑ کر کام شروع کرو تو زہر سے آب حیات پیدا ہو)

(کبیر)

اپنی تلوار ہاتھ میں لے اور جنگ میں شامل ہو جا. اس تن کے میدان میں کام کر دو دھ

ے مندرجہ بالا اشعار اور ان کا ترجمہ ڈاکٹر جعفر حسن کی کتاب "منتخبات ہندی کلام" سے لیا گیا ہے.

لوبھ موہ اور اہنکار کے خلاف ایک بڑی جنگ جاری ہے۔

(کبیرؔ)

نانک ننھے ہو رہو جیسے ننھی دُوب
پیڑ بڑے گر جائیں گے دوب خُوب کی خُوب

(نانکؔ)

ان چند نمونوں کے مطالعہ سے غالب تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ کبیرؔ، نانکؔ اور تُلسی داسؔ دراصل اس آریائی ردِ عمل کے مؤید ہیں جس کا سب سے بڑا علمبردار مہاتما بدھ تھا۔ بدھ کی تقلید میں ان لوگوں نے بھی بُرے اعمال کے مقابلے میں اچھے اعمال کو سراہا اور اخلاقی نظم و ضبط پر خاص از در دیا۔ مزید برآں بدھ ہی کی طرح انہوں نے بھی ذات پات کے تصور کی نفی کی بلکہ ان میں سے بعض نے مذاہب کے فرق کو بھی ختم کرنے کی کوشش کی۔ کبیرؔ اس سلسلے کی اہم ترین ہستی ہے لیکن بدھ مت اور بھگتی تحریک کی مماثلت غالباً یہاں ختم ہو جاتی ہے کیوں کہ بھگتی تحریک نے "خدا" کے تصور کو رائج کیا جو بدھ مت کے لیے قابلِ قبول نہیں تھا بلکہ اس تحریک نے تو شخصی خدا سے محبت کا سبق پڑھایا جو بدھ مت کے نظریہ کے بالکل منافی تھا چنانچہ بھگتی تحریک میں خدا اور انسان کا باہمی تعلق شخصی سطح پر اُبھر آیا اور اس نے کبھی تو مالک اور خادم اور کبھی عاشق اور معشوق کے تعلق کی صورت اختیار کر لی۔ کبیرؔ، نانکؔ اور تلسی داسؔ کے ہاں یہ تعلق زیادہ تر مالک اور خادم کا تعلق تھا لیکن بھگتی تحریک کے بعض دوسرے نام لیواؤں نے عاشق اور معشوق کے تعلق کو ابھارا۔ پہلی صورت میں جو ادب پیدا ہوا۔ ایک شعوری مقصد کے تابع ہو کر اس لطافت اور سندرتا سے محروم ہو گیا جو دوسری صورت کے ادب میں عام طور سے پیدا ہوئی۔

ادب کی یہ دوسری صورت بھگتی تحریک کے اصل مزاج سے قریب تر بھی ہے۔ یہ کرشنؔ اور رادھاؔ کے معاشقے سے متعلق ہے اور اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا ہے نسبتاً زیادہ لطیف، شیریں اور جذبات انگیز ہے۔ اس تحریک کے علمبردار شعرا میں میرا بائی، ودیاپتی، سورداس، چنڈی داس، تکارام، نام دیو، پریم نند بھل ور، ترومنگل آلوار اور اندل وغیرہ کے نام خاصے مشہور ہیں۔

بھگتی تحریک کے تحت ادب کی یہ صورت کرشن اور رادھا کے معاشقے کو متعدد زاویوں سے پیش

کرنے کی ایک کاوش تھی۔ "کرشن ایک چرواہا تھا اور رادھا ایک بیاہتا شہزادی تھی اور ان کی محبت میں ملن اور سنجوگ سے کہیں زیادہ فراق، دُوری اور مفارقت کی محبت تھی۔ پھر جہاں ملن کے سمے آتے تھے وہاں کہانی کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہوتا تھا جسے "مدھر" کا نام ملا ہے اور جو دراصل مرد اور عورت کی جنسی محبت کے والہانہ پن اور شدت کو اُجاگر کرتا ہے" مدھر" میں جنسی ملاپ کی ساری عکاسی موجود ہے، دوسرا پہلو کالی اور شیو سے متعلق ہے اور اس کی جنسی علامتوں کے بارے میں کچھ زیادہ کہنے سُننے کی گنجائش نہیں۔ کالی اور شیولنگ کی پوجا کا رجحان اس کی اچھی طرح عکاسی کرتا ہے۔ دراصل ویشنو بھگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی تھیں جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں۔ خود کرشن کا رنگ نیلا ہے اور نیلا رنگ آکاش کا ہے۔ دوسری طرف رادھا میں مور کا رقص، کونپل کی لچک اور آہو کی لپک ہے اور یہ ساری باتیں زمین سے متعلق ہیں۔ پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ فی الواقعہ کرشن اور رادھا کا ملاپ آسمان اور زمین کا ملاپ ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے اور برکھا کی رحمت بھی اور انہی دو چیزوں پر ہندوستان کی زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے؛ چنانچہ کرشن اور رادھا، آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے[۵]"

دراصل کرشن اور رادھا کی کہانی نیز شیو اور شکتی کی پوجا کا تصور براہِ راست ہندوستان کی قدیم ارضی تہذیب کی پیداوار تھا اور اس لیے اس میں جسم، جنگل اور خوف کے عناصر کی فراوانی تھی۔ لیکن بھگتی تحریک کے تحت جو ادب پیدا ہوا، محض ارضی تہذیب کا عکاس نہیں تھا۔ ارضی تہذیب تو زمین سے اس درجہ وابستہ ہوتی ہے کہ جب تک باہر سے کوئی "قوت" آکر اسے متحرک نہ کرے اس میں لطافت اور رفعت پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ ہندوستان کی ارضی تہذیب کے لیے یہ فعال قوت آریاؤں اور ان کے بعد مسلمانوں کی یلغار نے مہیا کی اور یوں بھگتی تحریک کے ذریعے ہندوستانی جسم نے خود کو اوپر اٹھا لیا۔ کرشن اور رادھا کی روایت کے تحت لکھی گئی شاعری کا طرۂ امتیاز یہی تھا۔

بھگتی تحریک کے تحت ہندوستان کی دیسی بھاشاؤں کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس تحریک کے نام لیوا

---

۵ دھرتی پوجا کی ایک مثال از مصنف (ادبی دنیا شمارہ سوم دَور پنجم)

عوام ہی کی زبان میں ان کو مخاطب کرنا چاہتے تھے۔ نتیجۃً انھوں نے سنسکرت کے بجائے ہندی، بنگالی، گجراتی مرہٹی اور تامل وغیرہ میں ایسے گیت لکھے جو عوام کے دھڑکتے ہوئے دلوں سے ہم آہنگ تھے۔ ان میں سے سورداس اور میرا بائی نے ہندی میں، نام دیو اور تکارام نے مرہٹی میں، ناگر اور پریم آنند نے گجراتی میں، ودیاپتی گوبند داس اور چنڈی داس نے بنگالی میں اور اندل اور نمل ورتے تامل میں گیت لکھے۔ یہ گیت ہندوستانی مزاج کے پوری طرح عکاس تھے:

اے ماتا! رام نے اپنے سارے گن میری آتما کو دان کر دیے ہیں اور میں نے ان گنوں کو گا گا کر عام کیا ہے۔

اس کے پریم کے بان نے میرے تن کو چھید دیا ہے ماتا!
جب یہ تیر مجھے آ کر لگا تو مجھے خبر بھی نہ ہوئی۔ پر اب مجھ سے یہ سہارا بھی نہیں جاتا اے ماتا!
میں نے جادو ٹونے، دوا دارو، سب کچھ کیا۔ پر یہ پیڑ تو جاتی ہی نہیں
کوئی ہے جو میرا علاج کرے؟ ماتا میرا دکھ بڑا گہرا ہے۔
اے رام! تو مجھ سے اتنا قریب ہے تو جلدی سے آ کیوں نہیں جاتا؟
میرا کہتی ہے کہ رام نے جو کیلاش کو فتح کرنے والا ہے، میرے تن کی ساری آگ کو ٹھنڈا کر دیا ہے ماتا!
کنول ایسے نینوں والے نے میری آتما کو اپنے گنوں میں جکڑ ہی تو لیا ہے!
(میرا بائی)

جنم سمے سے لے کر اب تک میں نے اس کی سندرتا کا نظارہ کیا ہے۔
پر میری آنکھیں ابھی تک بھوکی ہیں
لاکھوں برس سے میرا دل اس سے چمٹا ہوا ہے۔
پر یہ دکھ اسی طرح پیاسا ہے!

(ودیاپتی)

اب تک آئی نہیں ہے رادھے، سوچ کی ہے یہ بات
اُودھو
بیت چلی ہے رات
شرمیلی، نرمل سی ناری وہ آئی وہ آئی
اچھا کہہ دے رہتے ہیں تو ڈر سے نہیں گھبرائی
تیرے من میں کون سی شکتی تجھ کو یہاں تک لائی
وِدیاپتی یہ بات سمجھائیں، پریم کی شکتی بھائی
پریم کی شکتی لائی یہاں تک، پریم کی ہے کیا بات
اُودھو
پریم کی ہے کیا بات

وِدیاپتی (ترجمہ میراجی)

تنہا سب سے دُور اکیلی
دُکھیا دل لے کر ہے بیٹھی
رادھا............
بات نہیں وہ سنتی کسی کی
اپنی ہی سوچوں میں ڈُوبی
رادھا..........
لو وہ اس نے جوڑا کھولا
کاندھوں پر گیسُو لٹکائے
جب کالے بالوں کو دیکھا
دل میں دھیان کسی کا لائے
اب دیکھا آکاش کو رادھا
اور اس نے بازو پھیلائے
کالی گھٹا سے کچھ نہ بولی
لیکن کس کی سمجھ میں آئے
کس نے سنی ہے بات ادھوری
ایک پہیلی کون بجھائے؟

موُر کی گردن نیلی کالی   دیر تلک وہ دیکھتی جائے

آؤ اس کا بھید بتائیں

آؤ پہیلی ہم ہی بجھائیں

ہم نے ان باتوں سے جانا   دھیان لیے ہے شیام سُندر کا

رادھا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

چنڈی داس (ترجمہ میرا جی)

متفرق اشعار:

ہ پردیسی کی پریت کو سب کا من للچائے
اوگن وا میں ایک ہے رہے نہ سنگ لیجائے

ہ آجا پیارے نین میں پلک ڈھانپ توہے لوں
نا میں دیکھوں اور کو، نہ توہے دیکھن دوں

ہ پیتم پتیاں تب لکھوں جے تم بسو بدیس
تن میں، من میں، جان میں واکو کیا سندیس

ہ کاگا سب تن کھائیو چن چن کھائیو ماس
دو نیناں مت کھائیو کہ پیا ملن کی آس

ہ آج چندرما دوج ہے جگ چتوت چھوں اُور
ہم رے اور وا متر کے نین بھئے اک ٹھور

ے پریتم تم مت جانیو، تم بچھڑیں سوی چین
آلے بن کی لاکڑی سلگت ہوں دن رین

ے کاگا نین نکاس دوں جو پیا پاس لے جائے
پہلے درش دکھائے کے، پاچھے لیجیو کھائے

بھگتی تحریک کی شاعری پر ایک اجمالی نظر ڈالیں تو اس کے چند ایک بنیادی اوصاف ابھرے ہوئے دکھائی دیں گے۔ شلاً ایک یہ کہ اس میں جنگل کی سی گہرائی ہے اور اسی لیے اس کی فضا نیم تاریک نیم شعوری اور والہانہ ہے۔ دوسرا یہ کہ جنگل کے اثرات کے تحت اس شاعری نے بالعموم عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کی صورت اختیار کی ہے[1] — ہندوستانی معاشرہ مزاجاً مادری ہے اس لیے یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ جب اس نے اپنے اصل مزاج کو شعر کے سانچے میں ڈھالا تو اس میں ایک حد تک نسوانیت سرائیت کر گئی؛ چنانچہ بھگتی تحریک کی شاعری بحیثیت مجموعی عورت کی آواز ہے اور اس میں جہاں کہیں مرد کی آواز ابھری ہے، اس پر بھی نسوانیت لہجے کی غنائیت اور جذبے سے ہم آہنگ رہنے کا رجحان غالب ہے، پھر اس شاعری میں جسم اور اس کے تقاضوں کو بھی بڑی اہمیت ملی ہے اور اگرچہ محبت اور بھگتی کے جذبے نے برہنہ جسم کو ایک نقاب سا اڑھا دیا ہے تاہم انتہائی جذب کی حالت میں جسم اور اس کے تقاضے برہنہ ہو کر سامنے آ گئے ہیں شلاً مندرجہ بالا میرا بائی کے گیت میں پریم کے بان کا میرا بائی کے بدن کو چھید دینا علم النفس کے ماہرین کے لیے ایک لمحۂ فکریہ مہیا کرتا ہے۔ بھگتی تحریک کی اس شاعری میں سوچ کا عنصر کمزور ہے اور جہاں کہیں ابھرا ہے اس نے فوراً ضرب الامثال کی صورت اختیار کر لی ہے۔ گویا یہاں کے انفرادی عمل کے بجائے سوسائٹی کی سوچ کے اجتماعی عمل کو اہمیت ملی ہے۔ ضرب المثل سوسائٹی کے اس تجربے کی مختصر ترین صورت ہے جو اس

---

[1] "The Forest Like a Tree has Maternal Significance" - Jung (Symbols of Transformation P.274)

نے متعدد مشاہدات کے بعد حاصل کیا ہے۔ سوسائٹی اپنے اس تجربے کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر افراد کے حوالے کر دیتی ہے اور افراد اسے ایک مقدس اثاثہ قرار دے کر آیندہ نسلوں کو منتقل کر دیتے ہیں۔ بھگتی تحریک کی شاعری اس سماج کی پیداوار ہے جو بیرونی اثرات کے کمزور ہوتے ہی اپنے سماجی کل، کے روپ میں ابھر آیا تھا اس لیے لامحالہ اس میں سوسائٹی کی آواز نمایاں اور فرد کی آواز مدھم ہے۔ جنگل کا معاشرہ ایک مشینی کل، سے مشابہ ہے اور اس میں افراد پرزوں کی طرح مشین میں فٹ ہوتے ہیں اور مشین کے گھمبیر "سُر" میں اپنی ننھی منی آوازوں کو ضم کر دیتے ہیں۔ ہندوستانی معاشرہ مزاجاً جنگل کا معاشرہ ہے اس لیے جب بھگتی تحریک کے زیر اثر اس معاشرے کو اظہار کا موقعہ ملا تو اس میں کل کی آواز نسبتاً ابھری ہوئی سنائی دی۔ یہ آوازان ضرب الامثال کی صورت میں ابھری جن کی بھگتی تحریک کی شاعری میں فراوانی ہے اور جو آج بھی ہندوستانی معاشرے پر مسلط ہیں۔

بھگتی تحریک کے زیر اثر دیسی بھاشاؤں کے ادب کا فروغ بارھویں صدی سے سترھویں صدی تک جاری رہا لیکن جب ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب نے وفات پائی تو مرکزی حکومت کے کمزور پڑتے ہی ہندوستان میں جنگل کا قانون" ایک بار پھر سطح پر آ گیا؛ چنانچہ مرکز میں ایک برائے نام سی مغل حکومت تو قائم رہی لیکن ملک میں چھوٹی چھوٹی متعدد حکومتیں قائم ہو گئیں۔ انتشار اور طوائف الملوکی کی اس فضا نے نہ صرف دیسی بھاشاؤں کے ادب کو بلکہ دوسرے ثقافتی مظاہر کو بھی نقصان پہنچایا۔ ہندوستان میں اٹھارویں صدی بے حسی خانہ جنگی، بد نظمی اور ثقافتی انحطاط کا دور تھا۔ فضا پر گہری افسردگی کی چھاپ ثبت تھی۔ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے مغل سلطنت کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا تھا اور روہیلہ سردار نے شاہ عالم ثانی کو اندھا کر کے مغل سلطنت کا رہا سہا وقار بھی خاک میں ملا دیا تھا۔ ان حالات میں ہندوستانی معاشرے نے اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف مراجعت کی یعنی جسمانی لذت کے حصول کا خالص دراوڑی جذبہ سطح پر آ گیا؛ چنانچہ قمار بازی شراب نوشی اور نفس پرستی کو بڑی تحریک ملی۔ لکھنو کی تہذیب نے تو بالخصوص اس کا بھرپور مظاہرہ کیا۔ اخلاقی قدریں گویا حرف غلط کی طرح مٹ گئیں اور آسمان نگاہوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس صورت حال کا اثر دیسی بھاشاؤں کے اس دور کے ادب میں عام طور سے ملتا ہے۔ مثلاً تلیگو اور گجراتی تو ادبی لحاظ سے بانجھ ہو کر رہ گئیں، بنگالی اور ہندی میں تصنع نے ادبی تخلیق کے سوتے خشک کر دیے۔ دربار سے منسلک ہونے کے باعث اردو شاعری پر بھی تصنع کی چھاپ ثبت ہوئی اور امرد پرستی، طوائف پرستی، گھسی پٹی لفظی تراکیب کو استعمال

کرنے، ریختی کو فروغ دینے اور گھسے پٹے خیالات کو دہراتے چلے جانے کا رواج عام ہو گیا۔ تاہم چونکہ فارسی کے اثرات کے تحت اردو میں تحرک نسبتاً زیادہ تھا اس لیے اردو نے تو اس دور میں غزل ایسی صنف کے چند بہت اچھے شاعر پیدا کر لیے لیکن ابھی دور کی دوسری ہندوستانی زبانوں پر انجماد کی کیفیت بدستور مسلط رہی۔

ثقافتی لحاظ سے اٹھارویں صدی کا ہندوستان "ین" کی فضا کا علمبردار تھا لیکن دراصل بے حسی اور سکوت کی یہ فضا ایک نئے طوفان کی آمد کا پتہ دے رہی تھی۔ ہندوستانی تہذیب کے تالاب میں "وقتاً فوقتاً" باہر سے جو کنکر آ کر گرے ان سے ثقافت کی متعدد لہریں پیدا ہوئی تھیں لیکن اب اس تالاب کی سطح ایک بار پھر لہروں سے نا آشنا ہو گئی تھی اور ایک نئے کنکر کی آمد کی منتظر تھی۔ انیسویں صدی کے آغاز ہی میں یہ کنکر انگریزی تہذیب کی صورت میں آ گرا اور اس سے وہ لہریں پیدا ہوئیں جن کی گونج ساری انیسویں صدی میں سنائی دیتی رہی۔ یہ گونج آج بھی اس برصغیر پر مسلط ہے۔

ثقافتی لحاظ سے انیسویں صدی کا ہندوستان "یانگ" کی فضا کا علمبردار تھا اور اس میں ثقافتی، مذہبی اور سیاسی ہیجان کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ سارا ہیجان مغربی تہذیب سے بالواسطہ یا بلاواسطہ منسلک ضرور تھا۔ بحیثیت مجموعی انیسویں صدی کا ہندوستان ایک متحرک ذہن کی آماجگاہ تھا۔ یہ تحرک ۱۸۰۰ء کے لگ بھگ شروع ہوا جب لارڈ ولزلی نے فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی پھر ۱۸۱۷ء میں ہندو کالج وجود میں آیا اور یوں ہندوستانیوں کے لیے انگریزی زبان کی تحصیل ممکن ہو گئی ۱۸۲۸ء میں راجہ رام موہن رائے نے برہمو سماج کی بنیاد رکھی۔ یہ تحریک ایک خالص آریائی ردِ عمل تھا اور اس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھا جو انگریزی زبان اور تہذیب کی آمد سے پیدا ہو گئی تھی۔ مسلمانوں کو سیاسی اور مذہبی طور پر متحرک کرنے والے سید احمد بریلوی، ان کے بھائی مولانا عبدالقادر دہلوی، مولوی کرامت علی جونپوری اور مومن خاں مومن تھے۔ پھر انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں سر سید احمد خاں کی تحریک شروع ہوئی جس نے مسلمانوں کی بے حسی کو توڑنے کا ایک اہم فریضہ سر انجام دیا۔ آریا سماج کی بنیاد ۱۸۷۵ء میں رکھی گئی۔ اس کے بانی سوامی دیانند سرسوتی تھے۔ احمدیہ تحریک بھی انیسویں صدی ہی کی پیداوار ہے اور سوامی ویکانند نے بھی اسی صدی کے ربعِ آخر میں فلسفۂ ویدانت کو ایک نئے رنگ میں پیش کیا ۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگرس وجود میں آئی اور یوں سیاسی بیداری کا پوری طرح آغاز ہو گیا۔ اس سب کے پسِ پشت انگریزی تہذیب اور سیاسی غلبے کے خلاف ہندوستانیوں کا وہ ردِ عمل بھی تھا جو سیاسی سطح پر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی صورت

میں اور ثقافتی سطح پر اودھ پنچ کے تلخ اور ترش لہجے کی شکل میں منظرِ عام پر آیا۔ اس کے ساتھ ساتھ اگر یہ بھی ملحوظ رہے کہ چھاپہ خانہ کا رواج، تعلیم کی فراوانی، فاصلوں کو کم کرنے کے اقدامات مثلاً تار برقی، ریل وغیرہ اور دیہات سے شہر کی طرف آبادی کے انتقال نے فضا میں بے پناہ تحرک کو جنم دیا تھا تو انیسویں صدی کی بیقرار اور متلاطم فضا کا اندازہ کرنا کچھ ایسا مشکل نہیں ہوگا۔

"بیانگ" کی اس فضا نے ادب پر بھی گہرے اثرات مرتسم کیے۔ انگریزی تہذیب سے قریب تر ہونے کے باعث بنگالیوں نے بنگالی ادب کو انگریزی ادب کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھا لیا اور یوں بنگالی ادب کو وہ فروغ حاصل ہوا جو ہندوستان کی دیسی بھاشاؤں کو کافی مدت کے بعد نصیب ہوا۔ انیسویں صدی کے بنگالی ادب نے مائیکل مدھو سودن دت، گریش چندر گھوش، بنکم چندر چیٹرجی اور رمیش چندر دت ایسے لکھنے والے پیدا کیے جنہوں نے بنگالی زبان کو ہندوستانی بھاشاؤں میں ایک ممتاز مقام پر فائز کر دیا لیکن یہ خیال کہ انیسویں صدی میں صرف بنگالی زبان نے ترقی کی اور دوسری ہندوستانی زبانوں پر جمود مسلط رہا، بالکل غلط ہے۔ فی الواقعہ مغربی تہذیب اور ادب کی یلغار نے ساری ہندوستانی زبانوں کے ادب کو متحرک کر دیا تھا۔ ان میں سے اردو نے کہ بنگالی کے مقابلے میں اس کا دائرۂ عمل بھی زیادہ وسیع تھا، بہت ترقی کی۔ انیسویں صدی کے اردو ادب میں آتش، شیفتہ، مومن، غالب، ذوق، محمد حسین آزاد، داغ، حالی، شرر، اکبر، شبلی، سرشار اور جنوں دوسرے شعرا محقق اور نثار ابھرے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب پر بنگالی کے مقابلہ میں انگریزی اثرات کافی دیر بعد مرتسم ہوئے۔ مگر اس کے باوجود اردو ادب نے جو ترقی کی، حیرت انگیز اور قابلِ فخر ہے۔

اٹھارویں صدی میں اُردو شاعری نے زیادہ تر غزل کو اظہار ذات کا وسیلہ بنایا تھا۔ لیکن اسے زیادہ فروغ انیسویں صدی ہی میں ملا۔ غزل، بنیادی طور پر ایک ایسی صنف ہے جو زمین سے وابستگی کے باوجود نئی روشنی کے پیکر کو اپنی انگلی سے لگائے پھرتی ہے چنانچہ انیسویں صدی کی وہ فضا جس میں ملکی کلچر کی معیت میں "نئی روشنی" کا ایک پیکر بھی نظر آنے لگا تھا، غزل کے فروغ و ارتقا کے لیے نہایت موزوں تھی اور اردو غزل نے اس سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ لیکن انیسویں صدی کے رُبعِ آخر تک آتے آتے فضا کا تحرک اس قدر شدت اختیار کر گیا اور اس کے نتیجہ میں اذہان اس قدر برانگیختہ ہو گئے کہ وہ غزل کو اظہار ذات کے لیے ناکافی سمجھنے لگے۔ غالب نے اس بات کو سب سے پہلے محسوس کیا اور غالب کے بعد نظم کا وہ

فروغ شروع ہوا جو آج تک جاری ہے۔ دراصل نظم زمانے کی اس نئی متحرک فضا سے پوری طرح ہم آہنگ تھی اور ذہنی اضطراب، ہلچل اور انفرادیت کے رجحان کو نسبتاً آسانی سے خود میں جذب کر سکتی تھی۔ اردو شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز سے جو دور شروع ہوا، نظم کے فروغ کے لیے بہت سازگار تھا۔ اس زمانے کے ہندوستان کو دو عظیم جنگوں اور اقتصادی بحران کے علاوہ حصولِ آزادی کی ایک طویل کش مکش سے بھی گزرنا پڑا اور ان تمام باتوں نے فضا میں وہ تموج اور کردار میں وہ انفرادیت پیدا کی جس کی بھرپور عکاسی نظم ہی میں ممکن ہے۔ بحیثیت مجموعی اُردو شاعری نے اپنے آغاز سے لے کر اب تک ہندوستانی مزاج کے تین اہم پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ اس کا ایک پہلو تو وہ تھا جو گیت کی فضا سے ہم آہنگ تھا اور جس نے بھگتی تحریک کے نسوانی لہجے کو اپنایا۔ دوسرا پہلو وہ تھا جس کے تحت اس نے نسوانی لہجے کے پس منظر میں ایک نئی شیریں آواز کو پیش کیا۔ مزاجاً یہ غزل کے لہجے سے مملو تھا۔ آخری پہلو وہ ہے جس میں اگرچہ پس منظر کی فضا اسی طرح قائم ہے تاہم جس نے ذہن اور شعور کی بیداری کے باعث خود کو ایک گمبھیر اور منفرد آواز کی صورت میں پیش کر دیا ہے۔ مزاجاً یہ نظم کے منفرد اور متحرک لہجے سے ہم آہنگ ہے۔ اردو شاعری کی کہانی لہجے کے انھی تین مدارج کی کہانی ہے۔

اُردو شاعری کا مزاج

آغاز

اُردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے اس برِ صغیر کے سارے ثقافتی اور تہذیبی پس منظر کو (جو پچھلے باب میں پیش کیا جا چکا ہے) ملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔ یہ اس لیے کہ شعر کا مزاج دراصل دھرتی کے مزاج سے تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ پھر دھرتی کے مزاج کے بھی دو رُخ ہیں۔ ایک وہ جو اس کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہے اور جس میں اس کی باس، ذائقہ، خنکی یا گرمی از خود منتقل ہوتی اور ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ دوسرا وہ رُخ جو بیرونی اثرات کے تحت ابھرتا ہے اور دھرتی کے مزاج میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر دیتا ہے۔ کسی ملک کی شاعری نہ صرف دھرتی کے بنیادی اوصاف کی عکاس ہوتی ہے بلکہ باہر سے آئی ہوئی کروٹوں کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ اُردو شاعری کو جب اس برِ صغیر کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو اس میں زمین اور جنگل کے گہرے اثرات ہی نظر نہیں آتے بلکہ وہ تمام عناصر بھی دکھائی دیتے ہیں جو باہر سے آئے اور جن کے باعث اس دھرتی کے کلچر میں گہرائی اور رفعت پیدا ہوئی۔ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ مادری نظام کا علمبردار تھا لیکن جیسے جیسے پدری اسلوبِ حیات کے علمبردار قبائل اس میں ضم ہوتے گئے، خود اس کے اندر بھی تموّج کی لہریں پیدا ہوتی چلی گئیں۔ یہ تموّج تین واضح کروٹوں میں منظرِ عام پر آیا اور اس نے اپنے اظہار کے لیے تین مختلف اصنافِ شعر کا سہارا لیا۔ مثلاً تموّج کی پہلی صورت بُت پرستی کا عمل تھا۔ اس عمل نے خود کو گیت اور گیت نما شاعری میں ظاہر کیا۔ تموّج کی دوسری صورت انفرادیت کی نمو کا عمل تھا اور اس نے خود کو غزل ایسی صنف میں ظاہر کیا جو جزو اور کُل کے عارضی فراق کے موقع پر جنم لیتی ہے۔ تموّج کی تیسری صورت تحرّک اور انفرادیت کے پوری طرح وجود میں آنے پر نمودار ہوئی اور اس نے اپنے اظہار کے لیے نظم کے حربے کو استعمال کیا۔ گویا یہ تینوں اصنافِ شعر یعنی گیت، غزل اور نظم نہ صرف اُردو شاعری کے

تدریجی ارتقاء کو پیش کرتی ہیں بلکہ اس برِصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقاء کی بھی عکاس ہیں۔

ہر چند اردو شاعری میں گیت، غزل اور نظم کے علاوہ بھی بے شمار اصنافِ شعر رائج ہیں تاہم بنیادی حیثیت مندرجہ بالا تین اصناف ہی کو حاصل ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے یہ کہا جائے کہ بنیادی رنگ صرف چند ایک ہیں اور یہ جو رنگوں کی کثرت اور تنوع نظر آتا ہے، محض بنیادی رنگوں کی آمیزش کی پیداوار ہے یا ہندوستانی معاشرے کے پیشِ نظر یہ کہا جائے کہ اس میں بنیادی ذاتیں چار ہیں۔ باقی ذاتیں محض ان چار ذاتوں کے میل جول سے وجود میں آئی ہیں۔ اردو شاعری بھی بنیادی طور پر گیت، غزل اور نظم ہی پر مشتمل ہے کہ یہ تینوں اصناف نہ صرف انسانی سائیکی[1] کے تدریجی ارتقاء کو پیش کرتی ہیں بلکہ ہندوستان کی ثقافتی اور تہذیبی زندگی کے تدریجی ارتقاء کی بھی عکاس ہیں۔ باقی اصناف انھی بنیادی اصناف کے امتزاج سے وجود میں آئی ہیں۔ چنانچہ اردو شاعری کے مزاج سے آشنا ہونے کے لیے ان تین بنیادی اصناف کا تجزیہ اور جائزہ ہی کافی ہے۔

---

[1] Psyche

اُردو گیت

گیت مزاجاً نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت ہے۔ ثقافتی لحاظ سے اس کا نہایت گہرا تعلق زمین سے ہے اور زمین عورت سے مشابہ ہے۔ وہ عورت ہی کی طرح "روح" کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقا اس کا عظیم ترین مقصد ہے مگر اس مقصد کی تکمیل کے لیے خود زمین کو "آسمان" کی ضرورت ہے۔ آسمان سے نہ صرف وہ برکھا نازل ہوتی ہے جس پر زمین کی روئیدگی کا دار و مدار ہے بلکہ وہ روشنی بھی جسے اپنے اندر جذب کر کے وہ گویا تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مزاجاً زمین متلون اور تغیر پذیر ہے اور ہر نئے موسم سے ایک نیا لباس مستعار لیتی ہے۔ دوسری طرف آسمان خود کو روشنی سے ظاہر کرتا ہے۔ جب آسمان اور زمین ملتے ہیں اور روشنی خود کو زمین میں جذب کر دیتی ہے تو اس کے نتیجے میں زمین زرخیز ہو جاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو رات، زمین کے ایک حصے کے لیے فراق اور مفارقت کا وقفہ ہے جب کہ دن وصال اور ملن کی ایک صورت ہے۔ زمین کی متلون مزاجی کی سب سے بڑی علامت رگ وید کی دیوی ارنیانی ہے جو سدا ایک سی حالت میں نظر نہیں آتی۔ خود عورت نے تنوع، رنگینی اور تلون کی صفات براہِ راست زمین سے حاصل کی ہیں۔ پھر جس طرح زمین آسمان کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور اس کا مظہر پھول اپنے رنگ اور باس کی مدد سے تتلیوں اور بھونروں کو اپنی طرف کھینچتا ہے بعینہٖ عورت بھی بناؤ سنگھار سے مرد (آسمان) کو سدا اپنی طرف مائل کرتی رہتی ہے۔

عورت نے مرد کو اپنی طرف ملتفت کرنے کے لیے جو طریق اختیار کیا ہے اسے عورت کے جادو کا نام ملا ہے جادو سے مراد ہی یہ ہے کہ کوئی ایسی کیفیت وجود میں آ گئی ہے جس نے فریقِ ثانی کی تمام مدافعتی قوتوں کو سلب کر لیا ہے۔ اس جادو کو زیادہ فعال بنانے کے لیے عورت نے مرد کی تمام حسیات کو متاثر کیا ہے۔ مثلاً بھڑکیلے رنگوں اور تیز خوشبوؤں کے استعمال سے اس نے مرد کی

باصرہ اور شامہ کو تسکین بہم پہنچاتی ہے اور اپنی آواز کے لوچ سے اس کی سماعت کو بھی۔ گیت میں عورت کے اسی جادو کا پرتو ملتا ہے۔ گویا گیت میں عورت کی ساری نسوانیت سمٹ کر یکجا ہوگئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا لوچ۔ یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہوگئے ہیں۔ تاہم یہ بات قابلِ غور ہے کہ گیت میں سامعہ کا پہلو نسبتاً زیادہ اجاگر ہوا ہے اور یہ اس لیے کہ گیت میں لے، تھاپ اور جھنکار کا براہِ راست تعلق سماعت سے ہے۔ نمودِ حیات کے بارے میں بھی یہ قیاس کہ پہلے روشنی نمودار ہوئی جس کے لیے بصارت کو متحرک کیا گیا، اس قدر قرینِ قیاس نہیں جتنا یہ خیال کہ پہلے موسیقی وجود میں آئی جسے گرفت میں لینے کے لیے سب سے پہلے "سامعہ" کو متحرک کیا گیا؛ چنانچہ ہندو علم الاصنام میں برہما کی محبوبہ سرسوتی نغماتی زیر و بم کی مدد سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے۔ اس خیال کی سچائی کا ثبوت انسانی زندگی میں بھی ملتا ہے۔ بچہ جب پیدا ہوتا ہے تو اس کے ہاں سب سے پہلے "سامعہ" متحرک ہوتی ہے اور وہ دیکھنے اور پہچاننے سے بہت پہلے "سننے" کی کوشش کرتا ہے۔ خود جنگل آوازوں کا مسکن ہے اور جنگل یا زمین سے وابستہ تہذیب "سامعہ" کے مدارج سے گزر رہی ہوتی ہے۔ جب یہ تہذیب جنگل سے نکل کر کھلی فضا میں آتی ہے تو اس کی بصارت برانگیختہ ہو جاتی ہے — گیت زمین اور جنگل کی پیداوار ہے۔ اس لیے یہ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ سامعہ کو متحرک کرتا ہے اسی لیے گیت مزاجاً موسیقی سے ہم آہنگ ہے، رقص اس کا ایک اضافی پہلو ہے اور یہ عورت کی مرد کے لیے والہانہ محبت کا اظہار ہے۔ بنیادی طور پر گیت میں مرد مخاطب اور معشوق ہے اور عورت ایک عاشقِ زار۔ پھر چونکہ گیت عورت کی طرف سے اظہارِ محبت کی ایک صورت ہے اس لیے اس میں سوچ اور تخیل کا تحرک نسبتاً بہت کم ہے اس کی جگہ ایک والہانہ جذبے نے لے لی ہے۔ فی الواقعہ گیت عورت کے جسم کی پکار ہے اور اسی لیے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کے بجائے ایک گوشت پوست کے بت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔

مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ گیت عورت کے جسم کا اظہار نہیں بلکہ اس کی پکار ہے اور پکار اس وقت وجود میں آتی ہے جب باہر سے جسم کو کوئی چرکا لگتا ہے۔ ایک ایسے ٹھہرے ہوئے معاشرے میں جس پر جنگل کی فضا پوری

طرح مسلط ہو، فنونِ لطیفہ کی نمو ممکن ہی نہیں۔ فنونِ لطیفہ صرف اس وقت وجود میں آتے ہیں جب باہر سے کوئی عنصر اس معاشرے میں داخل ہوتا اور اُسے "روح" عطا کر دیتا ہے۔ بالکل ایسے ہی عورت کا جسم اُس پکار سے "آشنا ہوتا ہے جو گیت کی جان ہے۔ پھر یکایک دُور دیس سے کوئی مسافر آتا ہے اور گورا برتن بج اٹھتا ہے[1]۔ بنیادی طور پر گیت اس محبت کا اظہار ہے جو مسافر کو دیکھتے ہی عورت کے دل میں پیدا ہوئی اور جو مسافر کے چلے جانے کے بعد ایک سوزِ دروں کی صورت اختیار کر گئی۔ گیت کا اصل مزاج فراق اور مفارقت کی اسی آگ سے مرتب ہوتا ہے۔ کالیداس کی شکنتلا میں جب راجہ شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے، اس سے بیاہ رچاتا ہے، اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا اور شکنتلا کو بھول جاتا ہے تو شکنتلا کے دل میں جو کسک اور بے قراری جنم لیتی ہے، وہی گیت کا اصل موضوع ہے اور اسی ایک کیفیت کو ہر اس گیت میں محسوس کیا جا سکتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

گیت عورت کے جذبۂ آزادی کی پیداوار ہے۔ یہ اس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعورِ ذات کی پہلی کروٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے پریتم پتی تک پہنچنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن تیاگ کا یہ عمل منفی انداز کا حامل نہیں۔ اس کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ جسم اور اس کے مقتضیات سے "نجات" حاصل کی جائے جیسا کہ یوگ، ویدانت اور بدھ مت وغیرہ میں عام ہے۔ یہ تیاگ تو ایک ایسا مثبت عمل ہے جس میں مبتلا ہو کر عورت اپنے دیس کی دھرتی کو چھوڑنے اور اپنے پریتم کے دیس سے ایک نیا رشتہ استوار کرنے کی خواہش کرتی ہے۔ گویا عورت کی بنیادی فطرت میں کوئی تبدیلی رُونما نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ اپنے منصب سے دست کش ہو کر تخلیق کے عمل سے ناآشنا ہو جاتی۔ وہ تو صرف اس محبت کے تحت جو اسے اپنے محبوب سے ملی ہے، اپنے میکے کو چھوڑنے کی خواہش کرتی ہے۔ گیت تیاگ کے اسی مثبت عمل کا ایک والہانہ اظہار ہے اور اسی لیے اس میں عورت کا ایک لمحاتی جذبۂ آزادی اُبھاگر ہوا ہے؛ چنانچہ محبت سے ناآشنا ایک دوشیزہ اور گرہست میں جکڑی ہوئی وہ عورت جو اپنے پتی

---

[1] "ہائے کیا بات گورے برتن کی" نظیر اکبر آبادی

کے دیس کا ایک ٹکڑا ہے۔ ان دونوں میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں۔ دونوں زمین کی فطرت کے تابع اور سماج کے کُل کا ایک حصہ ہیں۔ لیکن ان دو ادوار کا وہ درمیانی عرصہ جس میں عورت محبت کے ذائقے کو چکھتی اور اپنے دیس کو چھوڑ کر ایک نئے دیس کو سدھارنے کی خواہش کرتی ہے، دراصل آزادی کا وہ قیمتی وقفہ ہے جس نے گیت میں اپنا مکمل اظہار کیا ہے۔

گیت، عورت کے جذبۂ محبت کا اظہار ہے اور عورت سماج کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ گیت نہ صرف اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی اساس مادری نظام پر قائم ہوتی ہے بلکہ سماجی زندگی کے اس دور میں جنم لیتا ہے جب سوسائٹی اپنے بوجھل جسم میں روح کی پہلی کروٹ کو محسوس کرتی ہے یعنی شنویت کی ابتدا بھی ہے گویا گیت سوسائٹی کے جذبۂ آزادی یا شنویت کی ابتدائی صورت کو پیش کرتا ہے لیکن ابھی آزادی کی یہ کروٹ بطنِ مادر کے اندر ہے۔ تاحال اس نے ماں سے الگ ہو کر ایک نئے جسم کا روپ اختیار نہیں کیا۔ اگر ایسا ہو جائے تو زمین یا ماں سے منقطع ہو کر خود گیت کسی اور صنفِ شعر میں ڈھل جائے۔ گیت کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ ماں، زمین یا معاشرے کے بطن میں پیدا ہونے والی کروٹ کا علمبردار ہے۔ اسی لیے گیت میں زمین سے وابستگی بہت توانا ہے مثلاً گیت کی آواز میں دھرتی کی بہت سی دوسری آوازیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ جیسے پپیہے کی پکار، کوئل کی کوک، بینا کا ترنم، بھونرے کی گھن گھن وغیرہ۔ اسی طرح محبوب کے دیس کی طرف جاتا ہوا بادل یا چاند، ندی کنارا، جنگل، برکھا، پھلواری یہ تمام چیزیں مل کر وہ پس منظر تیار کر دیتی ہیں جس پر محبت اپنے نقوش اجاگر کرتی ہے۔ اس فضا میں فطرت کا ترنم، رقص، باس اور چھوئی موئی کی سی کیفیت — یہ سب کچھ شامل ہو جاتا ہے؛ چنانچہ جب دور سے آنے والی بنسی کی تان کو سن کر (بنسی کی تان محبوب کا بلاوا ہے) عورت گیت گاتی ہے تو گویا ساری دھرتی (فطرت) اپنے جادو کا تماشا دکھاتی اور رقص کرتی ہے۔ ہندو فلسفے میں دھرتی کے اسی جادو کو پرکرتی یا لیلا کا نام ملا ہے اور پرش کے لیے یہ ضروری قرار پایا ہے کہ وہ پرکرتی کے اس جادو سے باہر نکل آئے۔ گیت کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں پرکرتی کی فضا سے اوپر اٹھ کر محبوب کے آستانے تک پہنچنے کی آرزو جنم لیتی ہے اور اس خواہش کے احترام میں عورت اپنے پس منظر سمیت اوپر اٹھنے کی کوشش کرتی ہے۔ بہر حال گیت عورت اور سوسائٹی کے جذبۂ آزادی کا مظہر ہے اور یہ اس سماج میں جنم لیتا ہے جو تہذیب کے مختلف مدارج کو طے کرنے کے بعد روح کے وجود سے پہلی بار آشنا ہوتا ہے۔

گیت، محبت میں مبتلا ایک عورت کے دل کی پکار تو ہے لیکن جیسا کہ ہر صنفِ شعر کا قاعدہ ہے، گیت میں بھی بعض اوقات تذکیر و تانیث سے بے اعتنائی کی روش ابھری ہے اور بعض اوقات اس نے مرد کی طرف سے اظہارِ محبت کی بھی صورت اختیار کی ہے لیکن اس سے گیت کا بنیادی مزاج ہرگز تبدیل نہیں ہوا کیوں کہ مرد کی طرف سے کہے گئے گیت بھی نسوانیت کے لہجے، محبت کے ارضی پہلو اور سراپا نگاری کے ایک واضح میلان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ وہ میلان جس کے تحت بت پرستی کے عمل کو توانائی حاصل ہوتی ہے۔ نیز جس میں سوزِ اور تخیل کا وہ عنصر ناپید ہے جو مرد کی محبت کو تحرک عطا کرتا ہے اور جس کے تحت مرد اکثر اوقات ارضی مظاہر سے منقطع ہو کر عشق کی ماورائی کیفیات میں ڈوب جاتا ہے۔ گیت تو بت پرستی کا ایک عمل ہے اور اس لیے اگر گیت مرد کی طرف سے بھی کہا جائے تو اس کے مزاج میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ویسے مرد کے کردار کا ایک نسوانی رُخ بھی ہوتا ہے جو اگر گیت میں اپنا اظہار کرے تو اس میں کوئی حرج بھی نہیں۔ اس سب کے باوجود گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہارِ محبت کی ایک صورت ہے اور اس کے معتد بہ حصے میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔

بحیثیت مجموعی گیت وہ جذبہ ہے جو جسم کے نغماتی زیر و بم پر رقص کرتا ہے۔ یہ جذبہ محبوب کے لمس سے بیدار ہوتا ہے لیکن اپنے اندرونی تلاطم کی مدد سے سبکسار اور لطیف ہو کر جسم کو بھی لحظہ بھر کے لیے لطیف اور سبکسار بنا دیتا ہے۔ یوں کہ جذبے کی معیت میں جسم بھی گاتا اور رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اسی لیے گیت میں جذبے کو نغمے اور رقص کی سنگت حاصل ہوتی ہے۔ گیت وہ نئی روح ہے جس نے رحمِ مادر کے اندر جنم لیا ہے اور اپنے وجود سے ماں کے سارے جسم میں تھرتھری سی پیدا کر دی ہے۔ واضح رہے کہ یہ نئی روح عورت کے جسم کے اندر ہے، اس سے باہر نہیں۔ جب یہ تکمیل کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رحمِ مادر سے الگ ہو جاتی ہے تو گیت کے تجربے کو چھوڑ کر ایک نئی صنفِ شعر کو اپنا لیتی ہے (مگر اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔)

(۲)

گیت کے مزاج کو متعین کرنے کے بعد اُردو گیت کی داستان کو بیان کرنا ضروری ہے لیکن ایسا کرنے سے پہلے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ اُردو زبان کے ابتدائی مزاج کو سامنے لایا جائے تاکہ اُردو گیت کا پس منظر واضح طور پر ابھر سکے۔

اُردو زبان کی ابتدا کے بارے میں متعدد نظریے پیش کیے جا چکے ہیں مثلاً مولانا محمد حسین آزاد نے برج بھاشا کو اُردو کی ماں قرار دیا ہے حافظ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ اُردو پنجاب میں پیدا ہوئی کچھ لوگ دکن کو اس کی جنم بھومی قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اسے مہاراشٹری سے اور شوکت سبزواری نے پالی سے ملایا ہے اور فارغ بخاری صاحب نے صوبہ سرحد کو اس کا وطن قرار دیا ہے۔ فی الواقعہ ان میں سے ہر نظریے میں سچائی کا عنصر موجود ہے۔ دراصل اُردو ان تمام علاقوں سے یکساں طور پر متعلق ہے لیکن اسے کسی خاص خطے سے منسوب کرنا، شاید درست نہیں۔ ہر محقق نے اردو زبان سے محبت نیز ایک خاص علاقے سے اپنی جذباتی وابستگی کی بنا پر اسے اس علاقے کی زبان ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش بالکل فطری اور قابلِ تعریف ہے لیکن اس سے وہ سارا وسیع پس منظر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے جس میں اُردو زبان نے جنم لیا۔

اُردو زبان کے آغاز کی کہانی وادیٔ سندھ کی تہذیب کے زمانے سے شروع ہوتی ہے وادیٔ سندھ کی تہذیب کا علاقہ شملہ کی پہاڑیوں سے گجرات کاٹھیاواڑ تک پھیلا ہوا تھا اور اس میں سرحد، پنجاب، دہلی کا علاقہ، سندھ، راجپوتانہ اور بلوچستان وغیرہ شامل تھے۔ یہ سارا طویل و عریض خطہ جس کے ایک بہت بڑے حصّہ کو سندھ اور اس کے معاونین سیراب کرتے تھے، ایک منضبط اور منظم تہذیب کا گہوارہ تھا اور اس تہذیب نے زبان کے سلسلے میں اس قدر ترقی کر لی تھی کہ اسے رسم الخط بھی مہیا کر دیا تھا۔ جب

...۱۵ ق م کے لگ بھگ آریہ ہندوستان میں داخل ہوئے تو موسمی اثرات کے تحت وادیٔ سندھ کے باشندے جسمانی طور پر کمزور ہو چکے تھے؛ چنانچہ وہ آریاؤں کی یلغار کا سامنا نہ کر سکے۔ آریاؤں نے وادیٔ سندھ کے قلعوں (لپوروں) کو یکے بعد دیگرے دبالیا اور ان کے مکینوں کو قتل کیا (منجو دارو کا آخری قتل اس کا ایک اہم ثبوت ہے) لیکن ظاہر ہے کہ آریاؤں کے لیے وادیٔ سندھ کے تمام باشندوں کو ختم کرنا ممکن نہیں تھا۔ ان باشندوں کا ایک بہت بڑا حصہ داس، پانٹری اور بعدازاں شودر کے نام سے آریاؤں کے ساتھ منسلک رہا۔ تاہم کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنہوں نے آریاؤں کے تابع رہنے کے بجائے ہجرت کر جانا مناسب سمجھا۔ ہر بیرونی حملے کی صورت میں ایسے ہی ہوتا ہے اور ملک کے نسبتاً غیور لوگ یا تو دشمن سے لڑ بھڑ کر مر جاتے ہیں یا وہاں سے ہجرت کر جاتے ہیں۔ جب آریاؤں نے وادیٔ سندھ کو تاراج کیا تو ظاہر ہے کہ یہاں کے کچھ باشندے نقل مکانی کر گئے ہوں گے۔ سندھ اور پنجاب کے نقشے کو بغور دیکھنے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ مغرب سے آریاؤں کے حملے کی صورت میں یہاں کے باشندوں کے لیے جنوب کی طرف چلے جانے کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں تھا۔ یہ اس لیے کہ اس زمانے میں ابھی گنگا اور جمنا کا میدان گھنے جنگلوں سے ڈھکا ہوا تھا جب کہ جنوبی ہند قریب اور محفوظ ہونے کے علاوہ نسبتاً صاف بھی تھا۔ قیاس غالب ہے کہ وادیٔ سندھ کے کچھ باشندوں نے دکن کی طرف ہجرت کی اور دکن میں آباد ہو کر ایک طویل عرصہ تک آریاؤں کی یلغار سے محفوظ رہے۔ دکنی زبان میں پنجابی زبان کے الفاظ کی فراوانی اس ہجرت کا ایک اہم ثبوت ہے۔ ان پنجابی الفاظ کے سلسلے میں عام خیال یہ ہے کہ علاؤالدین خلجی کی فتح دکن اور محمد تغلق کے دکن میں دارالخلافہ منتقل کرنے کے اقدامات نے بہت سے ایسے لوگوں کو دکن میں پہنچا دیا جن کی زبان میں پنجابی کے الفاظ موجود تھے اور یوں یہ الفاظ دکنی میں داخل ہو گئے۔ لیکن دکنی اور پنجابی کی مماثلت اس نوعیت کی ہے کہ محض ایک حملے یا دارالخلافہ کی تبدیلی کے واقعہ کو اس بات کا باعث قرار دینا تاریخ تہذیب کے وسیع تر پس منظر کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے (اس لیے بھی کہ اگر ان حملوں کے باعث دکنی میں پنجابی کے الفاظ داخل ہوئے تو پھر یہ دلی کی زبان میں کیوں اسی انداز میں قائم نہ رہے)۔ حقیقت یہ ہے کہ دکنی میں پنجابی الفاظ اور محاوروں کی موجودگی اس وجہ سے ہے کہ یہاں کے لوگ قدیم زمانے میں وادیٔ سندھ کے علاقے سے ہجرت کر کے یہاں آئے تھے۔

آریاؤں کی یلغار نے وادیٔ سندھ کی زبان کو اپ بھرنش یعنی بگڑی ہوئی صورت میں تبدیل کر دیا۔

جب دو تہذیبیں یا دو زبانیں آپس میں ٹکراتی ہیں تو بولنے کی زبان کٹھالی میں آجاتی ہے تاہم اس میں غالب رنگ زمین سے وابستہ زبان ہی کا ہوتا ہے۔ آریاؤں کو (جو فاتح تھے) یہ صورتِ حال منظور نہیں تھی؛ چنانچہ انہوں نے ویدک کو پوتر کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں سنسکرت نے جنم لیا۔ لیکن سنسکرت کا رشتہ زمین سے قائم نہ رہ سکا۔ ہرش کی حکومت کے خاتمے کے لگ بھگ آریائی تسلط میں انحطاط کے آثار پیدا ہو چلے تھے اور وہ تحرک قریب قریب ختم ہو گیا تھا جسے آریاؤں کا امتیازی وصف قرار دینا چاہیے؛ چنانچہ شمال میں مسلمانوں کی آمد سے قبل (اور یہ گیارھویں صدی کا واقعہ ہے) وادیٔ سندھ کے علاقے میں زبان کا ارتقا رک چکا تھا اور بولنے کی زبان ایک بار پھر ارضی سطح پر آگئی تھی۔ اس سارے علاقے کو شورسینی پراکرت کا علاقہ بھی کہا گیا ہے تاہم اگر یوں سوچا جائے کہ مسلمانوں کی آمد سے قبل اس سارے طویل و عریض علاقے میں بولنے کی ایک ایسی زبان رائج تھی جو لہجے کی تبدیلیوں کے باعث کئی ایک رنگوں میں تو ڈھل چکی تھی مگر اس کا بنیادی ڈھانچہ ایک ہی تھا تو تصویر کے نقوش نسبتاً واضح ہو جائیں گے۔ گیارھویں صدی عیسوی میں جب مسلمان یہاں آئے تو انہوں نے اس زبان کو 'ہندی' کا نام دیا۔

بعد ازاں ماہرینِ لسانیات نے علاقائی فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے پنجابی، سندھی، ہریانہ، برج بھاشا، دکنی اور دوسری بولیوں میں تقسیم کیا۔ لسانی نقطۂ نظر سے اس کام کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں تاہم تہذیب اور ثقافت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ان لسانی اختلافات کے باوجود اس سارے علاقے کی ایک ایسی مشترکہ بولنے کی زبان بھی نظر آئے گی جو اس زمانے میں مسلمانوں کو دکھائی دی تھی اور جسے انہوں نے 'ہندی' کا نام دیا تھا۔ جب اس ہندی سے مسلمانوں کی باہر سے لائی ہوئی زبان یعنی فارسی متصادم ہوئی تو اس کے نتیجے میں زبان کی جو تیسری صورت وجود میں آئی وہ ریختہ یا اردو تھی۔

سندھ میں مسلمانوں کی آمد آٹھویں صدی عیسوی کا واقعہ ہے لیکن مسلمانوں کی اس یلغار کا دائرۂ عمل محدود تھا؛ البتہ گیارھویں صدی میں جب محمود غزنوی نے اپنے حملوں کا آغاز کیا اور آخر میں پنجاب اور سندھ کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تو گویا ہندوستان میں ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ شمال سے آنے والے ان مسلمانوں کی زبان فارسی تھی۔ جب یہ فارسی، ہندی سے آکر ملی تو وادیٔ سندھ کی بولنے کی زبان ایک بار پھر اپ بھرنش میں تبدیل ہو گئی اور اس میں ہندی کے پہلو بہ پہلو فارسی اور عربی کے الفاظ بھی نظر آنے لگے۔ اس بگڑی ہوئی زبان کو ریختہ کا نام ملا۔ واضح رہے کہ ریختہ کے لیے "اردو" کا لفظ اس وقت رائج ہوا جب یہ لشکر

کی زبان کی حیثیت میں واضح طور پر ابھری ہوئی نظر آئی لیکن گیارھویں اور بارھویں صدی میں جب فارسی اور ہندی کا انضمام وجود میں آیا تو بول چال کی زبان کا نام ریختہ تھا۔ ریختہ کے لغوی معنی گرے پڑے اور پریشان کے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ریختہ کے معنی اس کے علاوہ چونا سفیدی کے مرکب کے بھی ہیں اور اسی لیے ریختہ کا لفظ پختگی کے معنوں میں بھی مستعمل [1] ہے۔ بعض نے مؤخر الذکر مفہوم کو زیادہ قرین قیاس قرار دیا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ چونا سفیدی کے مرکب کا پہلا مفہوم ہی منتشر اور مختلف اشیا کے یکجا ہونے کا ہے۔ پختگی کا مفہوم تو محض اس کے نتیجے میں مرتب ہوتا ہے۔ اب صورت یوں ابھرتی ہے کہ ہندوستان میں عام بول چال کی جو زبان رائج ہوئی اسے ریختہ کا نام ملا۔ اس زمانے میں ریختہ کے استعمال کے سوا اور کوئی چارہ کار بھی نہیں تھا کیونکہ دیسی اور بدیسی اپنے کاروبار کے لیے ایک مشترکہ زبان کے استعمال پر مجبور تھے۔ لیکن لکھنے کی زبان میں کچھ فرق ضرور تھا۔ نو وارد زیادہ تر فارسی میں لکھتے تھے اور جہاں مشترکہ زبان میں اظہار خیال کی ضرورت محسوس ہوتی تھی، وہاں فارسی اور ہندی کے امتزاج کو بروئے کار لاتے تھے۔ دوسری طرف اہل ہند زیادہ تر ایسی زبان لکھتے تھے جس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کم اور ہندی اور سنسکرت کے الفاظ زیادہ ہوتے تھے تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ بارھویں سے سترھویں صدی تک ریختہ کا نہ صرف عام مزاج ہندی سے مملو تھا بلکہ اس میں فارسی اور عربی کے الفاظ کی وہ فراوانی بھی نہیں تھی جو اٹھارویں صدی میں ایک شعوری کوشش کے باعث معرض وجود میں آئی اور جس کا ذکر آگے آئے گا۔

حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے: "دور اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لیے جاتے تھے۔ ہندی موسیقی کی سرپرستی چونکہ اکثر سلاطین و مشائخ نے کی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ متعدد فارسی اصطلاحات اس میں داخل ہو گئی ہیں، چنانچہ ریختہ بھی ہندی موسیقی میں موجود [2] ہے۔" یہ بیان اس بات پر دال ہے کہ ابتدا میں ریختہ کا لفظ ہندی گیت کے لیے عام طور سے مستعمل تھا۔ اس بیان کے پہلو بہ پہلو اگر ریختہ کی نمو کے پس منظر کو بھی ملحوظ رکھا جائے تو لامحالہ یہ نتیجہ مرتب ہوگا کہ ادبیات میں ریختہ اس ہندی گیت کے لیے مستعمل تھا جس میں ہندی اور سنسکرت کے علاوہ فارسی اور عربی کے الفاظ بھی موجود ہوتے تھے، چنانچہ

---

[1] "پنجاب میں اردو" ص ۲۹۔ از حافظ محمود شیرانی

[2] "پنجاب میں اردو" ص ۴۴۔ از محمود شیرانی

بنیادی طور پر ریختہ ہندی مزاج کا حامل تھا اور اس میں لکھی گئی شاعری اپنی ابتدا میں ہندی گیت کے مزاج اور فضا سے ہم آہنگ تھی۔ اسی طرح آغاز کار میں جو اردو شاعری تخلیق ہوئی اس کا معتدبہ حصہ صنفِ غزل کے استعمال کے باوصف گیت کے مزاج کا حامل تھا اور اسی میں اردو گیت کی ابتدا کا سراغ لگانا ضروری اور مستحسن ہے۔

شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کا آغاز ۱۱۹۶ء میں ہوا جب محمد غوری نے دلی کو پایۂ تخت بنایا اس سے قبل ۱۱۹۲ء میں مسلمانوں نے پرتھوی راج کو شکست دی تھی۔ پرتھوی راج کے عہد سے ہندی کے پہلے شاعر چند بردائی کا نام وابستہ ہے جس نے "پرتھوی راج راسا" لکھی۔ اس کتاب کو ہندی کی پہلی کتاب کا درجہ ملا ہے لیکن اس لحاظ سے یہ اردو کی پہلی کتاب بھی قرار پا سکتی ہے کہ اس میں تقریباً دس فیصد فارسی اور عربی الفاظ موجود ہیں لیکن بعض محققین کا یہ بھی خیال ہے کہ "پرتھوی راج راسا" دراصل سولہویں یا سترھویں صدی میں تصنیف ہوئی اور یوں قدرتی طور پر اسے اولیت کا درجہ دیتے ہوئے ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ ریختہ کے سلسلے میں اگلا اہم نام امیر خسرو کا ہے امیر خسرو، بو علی قلندر اور نظام الدین اولیا کا ہمعصر تھا اور اس کی تخلیقات کا زمانہ تیرھویں صدی کا ربع آخر اور چودھویں صدی کا خمسِ اوّل ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس زمانے تک آتے آتے ریختہ کی ایک واضح صورت ابھر آئی تھی۔ تاہم اس ریختہ میں ہندی گیت کی ساری نسوانیت اور لوچ بھی موجود تھا۔ امیر خسرو کے ریختہ میں فارسی کے ٹکڑے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں لیکن اس میں جو ہندی کا حصہ ہے، وہ اردو گیت کی اولین صورت کا مظہر بھی ہے اس حصہ میں عورت کی زبان سے محبت کے جذبات کا کھلم کھلا اظہار ہوا ہے اور وہ تمام لوازم ابھر آئے ہیں جو ہندی گیت سے خاص ہیں۔ مثلاً

شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سنا دے پیارے پی کو ہماری بتیاں

چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں زمہر آں ماہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

(امیر خسرو)

امیر خسرو نے ۱۳۲۱ء کے لگ بھگ وفات پائی اس کے بعد چودھویں صدی عیسوی میں راماننَد کی بھگتی تحریک نے سارے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوستانی بھاشاؤں کو تبلیغ کے لیے عام طور سے استعمال کیا مثلاً پندرھویں صدی میں کبیرؔ اور میرا بائی نے ہندی کے ذریعے اپنے احساسات اور خیالات کو عوام تک پہنچایا۔ ان میں سے کبیرؔ کے ہاں ایک واضح مقصد تھا یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک ہی مذہبی سطح پر لانے کا مقصد۔ اس کے تحت کبیرؔ نے جو کلام پیش کیا وہ اگرچہ ایک ایسی عام فہم زبان میں تھا جس نے ہندی اور فارسی کے امتزاج سے جنم لیا تھا تاہم یہ ایک صوفی کے تصورات ہی کا علمبردار تھا۔ اس میں گیت کی وہ مخصوص خوشبو، خود سپردگی اور نسوانیت موجود نہیں تھی جو اس صدی کی سب سے بڑی شاعرہ میرا بائی کے کلام میں موجود ہے۔ فی الواقعہ میرا بائی کا نام ہندی گیت کے فروغ کے سلسلے میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن میرا بائی کے گیتوں کی زبان عوام کی بول چال کی زبان سے کچھ مختلف نہیں۔ اس لیے ان گیتوں کو ریختہ کے تحت بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ میرا بائی کے ہاں بھگتی تحریک کی لگن نہایت توانا ہے اور اس نے اپنے بیشتر گیتوں میں کرشن ہی کو عام طور سے مخاطب کیا ہے تاہم غائر نظر سے دیکھنے پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک عورت، فراق کی ماری ہوئی ایک عورت ہی کے احساسات ابھرے ہیں در اصل میرا بائی کے گیت ایک عورت کے جسم کی پکار ہیں اور ان میں ذہنی برانگیختگی کے بجائے جذبے کا لوچ اور محبوب کی ذات میں ضم ہونے کا جذبہ بہت توانا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ آگے چل کر اردو گیت میں جو ایک خاص لوچ پیدا ہوا، اس کے ڈانڈے میرا بائی کے ان گیتوں سے بآسانی ملائے جا سکتے ہیں۔

ریختہ کی ترویج واشاعت کے سلسلے میں سولھویں صدی کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن اب ریختہ کا مرکز شمالی ہندوستان کے بجائے دکن قرار پاتا ہے۔ علاؤالدین خلجی نے ۱۳۱۰ء میں دکن فتح کر لیا تھا اور محمد تغلق نے ۱۳۲۷ء میں اپنا دارالخلافہ دہلی سے دکن میں منتقل کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان اقدامات سے ریختہ میں شعر کہنے کا رجحان بھی قدرتی طور پر دکن میں منتقل ہوا ہوگا کیوں کہ جب دکن میں ۱۳۴۷ء کے لگ بھگ بہمنی دور کا آغاز ہوا اور اس کے بعد یہ سلسلہ قطب شاہی اور عادل شاہی ادوار کی صورت میں اورنگ زیب کی فتحِ دکن تک جاری رہا تو اس میں ریختہ کو خاصا فروغ حاصل ہوا۔ نصیر الدین ہاشمی لکھتے ہیں :-

"جب سلطنت بہمنی شکست ہو کر بیجاپور، گولکنڈہ اور احمد پور وغیرہ میں سلطنتیں قائم ہوئیں تو یہاں اردو کو اور زیادہ ترقی نصیب ہوئی کیونکہ سلاطینِ دکن کے محلوں میں ہندو رانیاں آئیں۔ والیٔ احمد نگر نظام شاہ اصلاً برہمن تھا۔ اسمٰعیل عادل شاہ کی ماں کوکنی تھی۔ سلاطین کی بے تعصبی سے ہندوؤں کو سلطنت کے عہدے بلا لحاظ مذہب عطا ہوتے تھے۔ ان ہی حالات کے مدِ نظر شاہی دفتر بھی دکنی زبان میں آ گیا تھا"[1]

اسی طرح بہمنی سلطنت کے سب سے پہلے سلطان علاؤالدین حسن بہمن شاہ کے بارے میں فرشتہ نے لکھا ہے کہ بہمنی کا لقب "برہمن" سے ماخوذ ہے اور علاؤالدین حسن نے محض اس لیے اسے اپنے نام کے ساتھ لگایا تھا کہ وہ اپنے برہمن آقا گنگو کا نام زندہ رکھنا چاہتا تھا لیکن کیمبرج ہسٹری آف انڈیا[2] کے مصنفین نے

---

[1] دکن میں اردو ص ۴۲۔ از نصیر الدین ہاشمی

[2] Wolseley - The Cambridge History of India Vol. III - P. 372

بہمن پسر اسفندیار کو علاءالدین کا مورثِ اعلیٰ قرار دیا ہے اور اس لیے فرشتہ کی روایت کا پہلا حصہ غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ تاہم گنگو برہمن سے علاءالدین کا تعلق خاطر غلط ثابت نہیں ہوتا۔ ان حالات میں اگر علاءالدین حسن کے برسرِ اقتدار آتے ہی ادبا کے ہاں فارسی کے بجائے ہندی یا دکنی کی طرف ایک واضح میلان پیدا ہو گیا تو یہ اس لیے تھا کہ خود علاءالدین ہندی روایات کا مؤید تھا۔ بہرحال یہ طے ہے کہ سلاطینِ دکن کے زمانے میں دکنی زبان کو بڑا فروغ حاصل ہوا اور یہ دکنی مزاجاً ہندی زبان اور ہندی گیت کی روایات سے منسلک تھی۔

دکنی زبان کی ترویج کا دور ۱۳۵۲ء سے ۱۷۰۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ لیکن اس کی شاعری ایک بڑی حد تک ہندی گیت کے مزاج کی حامل ہے مثلاً منظومات میں نہ صرف ہندی الفاظ کے استعمال کا رجحان عام ہے بلکہ ان میں سے بیشتر خالص ہندوستانی مزاج کی حامل بھی ہیں۔ حد یہ ہے کہ اس دور کی وہ عشقیہ نظمیں بھی جن میں مرد کے بجائے عورت کو مخاطب کیا گیا ہے۔ دراصل نسوانی لہجے ہی کو سامنے لائی ہیں۔ اسی طرح اس دور میں غزل کو عام طور سے اظہار کا ذریعہ تو بنایا گیا ہے تاہم جہاں تک لہجے کا تعلق ہے اس پر بھی دیسی اثرات ہی کا تسلط قائم ہے۔ دکنی شاعری کا گیت کے لہجے سے مملو ہونا ان چند مثالوں سے بآسانی ثابت ہو جاتا ہے:

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا ‫ ‫ تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں تارا
بسنت کھیلیں ہمن ہور سا جا یوں ‫ ‫ کہ اسماں رنگ شفق پایا ہے سارا
پیا نگ یو ملا کر لیا ئی پیاری ‫ ‫ بسنت کھیلی ہوا رنگ رنگ سنگارا
بھیگی چولی ہیں بھتن لس نشانی ‫ ‫ عجب سورج میں ہے کیوں لس کوں ٹھارا

محمد قلی قطب شاہ (سولہویں صدی)

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا ‫ ‫ لگیا بہت تج سوں دل ہمارا
سکھی آپل کہ تل تل ذوق کر لیں ‫ ‫ دنیا میں کوئی نہیں آیا دو بارا

عبداللہ قطب شاہ (سترھویں صدی)

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن مُنجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا
کھانا برہ کھاتی ہوں میں، پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج سے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا
ہر دم توں یاد آتا مُنجے، اب عیش نہیں بھاتا مُنجے
برہا لو ستاتا مُنجے تج باج تل تل رے پیا

(وجہی سترھویں صدی)

پیا بن پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہتے ہیں پیا بن صبوری کروں
کیا جائے جاناں کیا جائے نا
سجن میرا لیو مجہ سوں بے دل ہوا
ہر یک تل مجھے کہتا جائے نا
سینے میں میرے داغ دے کے گیا
کہ ذرہ جو دل میں رہا جائے نا
مجھے تیر سینے پر کاری لگا
جگر پھوٹ سارا اٹھا جائے نا

غواصی (سترھویں صدی)

کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہ بندی توں کتیا گھات
دل میرا اپنے سات کیا
مج برہے میں دن رات کیا
دل داری کا نہ بات کیا
کنے مج سوں ایسی دہات کیا
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہ بندی توں کتیا گھات
پیو مورت دیکھو سپنے میں
جب جاگو تب رہو سپنے میں

تن جائے جھک جھک جینے میں
آرام اچھے مج کھینے میں،
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہ بندی توں کتیا گھات
تج یاد کرئل ملتی ہوں
لہو تیل سمنے دل تلتی ہوں
تن موم بتی ہو جلتی ہوں
سب آس برہ میں گلتی ہوں
کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات میں نیہ بندی توں کتیا گھات

علی عادل شاہ ثانی تخلص شاہی (سترھویں صدی)

اب چھوڑ نیّن مت جاوے رے
مج برہ جلی کوں مت ترساوے رے
یو جانے توں میری من بھاوے رے
یو تو شام سلونا توں میرا رے
نہ چلے تج پر منتر ٹونا رے
جو کوئی چاہے سو فانی ہونا رے
یو نِت برہ اگن سب دل لائی رے
تن فانوس کر ہوں دکھلائی رے
لہو تیل دیا دیپک جلائی رے

برہان الدین جانم (سولھویں صدی)

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بجار بیٹھوں گی
بہانا کرکے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

اور تو یہاں آؤ ، کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
انھلتی ہور ٹھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی
سید میراں ہاشمی (سترہویں صدی)

ان چند ٹکڑوں کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس طویل دور کی اُردو منظومات کا معتد بہ حصہ ہندی گیت کے مزاج کا حامل تھا اور اس میں نہ صرف خیال کی وہ براگیختگی موجود نہیں تھی جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے بلکہ اس میں فارسی کے پُرشکوہ لہجے کے بجائے ہندی زبان کی دھیمی لے بھی ابھر آئی تھی۔ یہ شاعری گیت کی اس اہم شرط کے بھی تابع تھی کہ اسے دھرتی اور اس کی اشیا اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کرنا چاہیئے؛ چنانچہ اس شاعری میں فارسی سے مستعار تلمیحات اور استعارات کی موجودگی کے باوصف زیادہ اہمیت سرزمین ہند کے مظاہر ہی کو دی گئی ہے جس کے نتیجے میں ہندوستان کے پرندے، پھول، بادل اور برکھا کے مناظر اور ان سب سے زیادہ خود ہندوستانی عورت ان نظموں میں ابھر آئی ہے لیکن یہ عورت محض گوشت پوست کا ایک جسم نہیں اور نہ اس کی حیثیت محض جنگل کے ایک خودرو پودے کی سی ہے۔ یہ عورت تو محبت کے جذبے سے سرشار ہے اور فراق کی آگ میں جلتی اور سلگتی ہوئی نظر آتی ہے۔

دکنی زبان میں گیت کی فضا ولی کے زمانے تک مسلط رہی لیکن ولی کے زمانے میں اُردو دہلی سے منسلک ہوئی اور اس پر فارسی کے ایسے گہرے اثرات مرتسم ہوئے کہ گیت کے فروغ کے امکانات قریب قریب ختم ہو گئے۔ ولی کا زمانہ سترھویں صدی کا ربع آخر اور اٹھارہویں صدی کا خمسِ اول ہے لیکن خود ولی کے کلام پر فارسی کے اثرات کی ایک اہم وجہ اس کا سفر دہلی ہے دہلی میں ولی کی ملاقات فارسی کے مشہور شاعر شاہ سعد اللہ گلشن سے ہوئی جنہوں نے فرمایا کہ یہ سب مضامین جو بے کار فارسی میں بھرے پڑے ہیں ان کو زبان ریختہ میں کام لاؤ۔ تم سے کون محاسبہ کرلے گا۔ اس واقعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ دہلی میں فارسی شاعری سے ایک اعلیٰ معیار منسوب تھا اور ریختہ کی ترویج کے لیے فارسی کی تقلید میں شعر کہنا عام طور سے مستحسن سمجھا جاتا تھا۔ اس بات نے گیت کی فطری نشوونما کو خاصا نقصان پہنچایا۔ لیکن اس سے بھی زیادہ نقصان یہ پہنچا کہ ولی کے

---

[1] تاریخ ادب اردو ص ۸۵ از رام بابو سکسینہ

بعد دہلی کے بہت سے شعرانے جن میں آبرو، حاتم، ناجی، مضمون، مرزا مظہر جانِ جاناں وغیرہ شامل تھے، ریختہ کو بھاشا کے الفاظ، تلمیحات اور محاوروں سے پاک صاف کرنے کی ایک مہم کا بھی آغاز کردیا۔ سکسینہ نے لکھا ہے: "اس دور میں سنسکرت، بھاشا اور قدیم دکنی کے الفاظ کا اخراج ہوا جو میر و سودا کے زمانے میں جاری رہا اور شیخ ناسخ کے عہد تک جس کی تکمیل ہو گئی۔"[1] زبان کو پاک کرنے کی اس مہم نے اردو کو ایک طویل عرصے کے لیے دھرتی کی زبان اور فضا سے گویا منقطع کر دیا۔ یہی کچھ قدیم زمانے میں بھی ہوا تھا جب سنسکرت گرائمر نویسوں بالخصوص پانینی نے ویدک سے بھاشا کے الفاظ کو خارج کر کے زبان کو "پوتر" بنانے کی کوشش کی تھی۔ اس اقدام کے نتائج سے کون بے خبر ہے؟ جب دہلی میں اردو کو پاک کرنے کی مہم کا آغاز ہوا تو سنسکرت کی طرح اردو کو بھی نقصان پہنچا۔ تاہم یہ اردو کی خوش بختی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد وہ ایک بار پھر دھرتی سے تازہ خون اور بھاشا کے الفاظ اور محاورے خود میں سمونے لگی۔

یہ نہیں کہ اردو کو "پاک" کرنے کی اس غیر فطری صورتِ حال کا احساس اس دور کے کسی ایک شخص کو بھی نہیں تھا۔ اس دور میں نہ صرف نظیر اکبر آبادی کا کلام ملتا ہے جس میں ہندوستان کی دھرتی سے ایک گہری وابستگی نمایاں ہے بلکہ وہ شعوری اقدام بھی جس کے تحت انشا نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی اور زبان کو فارسی اور عربی کے الفاظ سے "پاک" کرنے کا ایک تجربہ کیا۔ انشا کے بعد بھاشا کے مضامین اور الفاظ کی آمیزش کو محمد حسین آزاد نے بہت زیادہ اہمیت بخشی۔ مثلاً "آبِ حیات" میں اس نے لکھا:

> "محمد شاہی دور تھا اور عیش و عشرت کی بہار تھی۔ شرفا کو خیال آیا ہوگا کہ جس طرح ہمارے بزرگ اپنی فارسی کی انشا پردازی میں گلزار کھلاتے تھے، اب ہماری یہی زبان ہے، ہم بھی اس میں کچھ رنگ دکھائیں، چنانچہ وہی فارسی کے خاکے اردو میں اتار کر غزل خوانیاں شروع کر دیں۔"[2]

مشکل یہ ہوئی کہ بیدل اور ناصر علی کا زمانہ قریب گزر چکا تھا اور ان کے معتقد

---

[1] تاریخ ادب اردو ص ۹۸ از رام بابو سکسینہ

[2] آبِ حیات ص ۲۹ از محمد حسین آزاد

باقی تھے۔ وہ استعارہ اور تشبیہ کے لطف سے مست تھے، اس واسطے گویا اُردو بھاشا میں استعارہ اور تشبیہ کا رنگ بھی آیا اور بہت تیزی سے آیا۔ یہ رنگ اسی قدر آتا کہ جتنا چہرہ پر ابٹنے کا رنگ یا آنکھوں میں سرمہ، تو خوش نمائی اور بینائی دونوں کو مفید تھا۔ مگر افسوس کہ اس کی شدت نے ہماری قوتِ بیان کی آنکھوں کو سخت نقصان پہنچایا اور زبان کو خیالی باتوں سے فقط توہمات کا سوانگ بنا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بھاشا اور اردو میں زمین آسمان کا فرق ہو گیا[1]

"ہر ملک کی انشا پردازی اپنے جغرافیے اور سرزمین کی صورتِ حال کی تصویر بلکہ رسم و رواج اور لوگوں کی طبیعتوں کا آئینہ ہے۔ یہ افسوس دل سے نہیں بھولتا کہ انہوں نے (یعنی اردو شعرا نے) ایک قدرتی پھول کو (یعنی بھاشا کو) جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے لہکتا تھا، مفت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر اور اظہارِ اصلیت! ہمارے نازک خیال اور باریک بین لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبتِ لفظی کے ذوق و شوق میں خیال سے خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کو ادا کرنے میں بے پرواہ ہو گئے۔ انجام اس کا یہ ہوا کہ زبان کا ڈھنگ بدل گیا[2]

مولانا محمد حسین آزاد کے ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ فارسی شاعری میں تشبیہ اور استعارہ کی فراوانی ہے یعنی کسی شے کو بجنسہٖ بیان کرنے کے بجائے کسی اور شے کی طرف اشارہ کر کے اس کی وضاحت کی جاتی ہے۔ اس اقدام میں ذہن اور تخیل کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے اور اسے آریا کے جسمانی اور ذہنی تحرک کا ایک قدرتی نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف بھاشا زمین سے وابستہ معاشرے کی پیداوار ہے اس لیے اس میں کسی شے کو بیان کرتے ہوئے اس کے حقیقی خدوخال کو واضح کرنے کا رجحان توانا ہے۔ نیز اس میں وہ تاثرات پیش ہوتے ہیں جو حسیات کی برانگیختگی کا نتیجہ ہیں۔ گویا بھاشا میں تخیل کی پرواز کے بجائے جسم کی پکار وجود میں آتی ہے چونکہ گیت

---

[1] "آبِ حیات" ص ۵۸

[2] "آبِ حیات" ص ۶۰، ۶۱

بنیادی طور پر جسم کی والہانہ پکار ہے اس لیے اس کی نمو صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ زبان کا معاشرے کے جسم سے ایک گہرا تعلق استوار ہو. فارسی زبان کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل آفرینی کی جو انتہائی صورت پیدا ہوئی اور بھاشا کے قدرتی لوچ اور غنائیت سے قطع تعلق کی جو روش نمودار ہوئی اس نے اردو گیت کی نشو و نما کو سخت نقصان پہنچایا. اس سلسلے میں دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ شاعری اگر محض جسم کی پکار تک محدود رہے تو اس میں زیادہ سے زیادہ گیت جنم لے گا. ہندی شاعری اسی لیے ایک طویل عرصہ تک گیت سے آگے نہیں بڑھ سکی. دوسری طرف فارسی اور اس کے بعد انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں تخیل کے عمل کو تقویت ملی ہے اور اردو شاعری ارتقا کی طرف مائل رہی ہے مگر اس کا ذکر آگے آئے گا.

ہر چند اٹھارویں صدی کی اردو شاعری نے فارسی سے بہت سے مضامین، تلمیحات اور استعارات مستعار لیے تھے نیز بھاشا کے بہت سے کومل اور دھیمی لے کے الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ فارسی اور عربی کے الفاظ کو دے دی تھی پھر بھی تخیل اور سوچ کا وہ انداز جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے اس صدی کی اردو شاعری میں پوری طرح ابھر نہ سکا (درد اور میر مستثنیات کے زمرے میں شامل ہیں) چنانچہ اس صدی کی اردو شاعری، معاملہ بندی اور سراپا نگاری کی اس روایت سے جو اس نے دکنی شاعری سے قبول کی تھی، ایک بڑی حد تک منسلک رہی. یہ روایت، دو صورتوں میں ابھری ہوئی نظر آتی ہے. ایک صورت تو وہ ہے جس کے ساتھ جرأت اور ایک حد تک انشا اور رنگیں کا نام وابستہ ہے اور جس نے زیادہ تر بت پرستی کے عمل پر اپنی توجہ مرتکز کی ہے. اس صورت میں گیت کے مزاج کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے. دوسری صورت وہ ہے جو ریختی کے تحت وجود میں آئی اور جو گیت کے لہجے سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے لیکن اسے اگر گیت کی پیروڈی کہیں تو بہتر ہوگا. ویسے یہ ایک دلچسپ نکتہ ہے کہ فارسی اثرات کے تحت اٹھارویں صدی میں اردو گیت تو ایک بڑی حد تک ختم ہو گیا تھا تاہم چونکہ اردو شعرا اس معاشرے کی پیداوار تھے جس کی اساس مادری نظام پر استوار تھی اور جس میں سوچ کے عمل کے بجائے حسیات کی برانگیختگی نمایاں تھی. اس لیے جب انہیں ایک ایسا ماحول ملا جو باہر سے عائد کردہ بندشوں سے نسبتاً آزاد تھا تو ان کے اندر کے ارضی عناصر نے اپنے اظہار کے لیے فی الفور نسوانی لہجے کو اختیار کر لیا. یہ نسوانی لب و لہجہ اگر گیت کی صورت اختیار کر لیتا تو یقیناً اردو شاعری میں ایک اہم اضافے کا موجب بنتا لیکن بدقسمتی سے اس نے سوسائٹی کے انحطاطی رجحانات کے تحت جنسیت پسندی کی روش اختیار کر لی اور یوں گیت کے بجائے گیت تحریف میں ڈھل گیا؛ چنانچہ جہاں ایک طرف ریختی میں عورت کی طرف سے جذبات کا اظہار ہوا اور جسم اور اس کے تقاضے عام ہوئے وہاں دوسری طرف شعرا نے اس کا معیار پست رکھا اور اسے سفلی جذبات کے اظہار تک محدود کر دیا.

(۴)

انیسویں صدی میں اردو گیت کی ابتدا امانت کی اندر سبھا سے ہوئی اور اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بت پرستی کا عمل اور بوقلمونی اور تنوع کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں۔ مثلاً ہندوستانی شاعری کا اہم ترین موضوع کرشن اور رادھا کا معاشقہ ہے۔ اس معاشقے کا پس منظر برندابن اور جمنا تٹ کی وہ فضا ہے جو ہندوستانی دھرتی کے سارے اہم اوصاف کو یکجا کر کے پیش کردیتی ہے پھر اس معاشقے کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک مدھر کا پہلو جو رادھا اور شیام کے جسمانی وصال کو پیش کرتا ہے اور دوسرا مفارقت کا پہلو جس میں رادھا کرشن کے انتظار آ میں بن کی لاکڑی بن کر سلگتی ہے۔ ہندوستانی گیت نے محبت کے ان دونوں پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ اندر سبھا میں کرشن رادھا کے معاشقے کی یہ ساری داستان موجود ہے۔ مثلاً اندر سبھا سے قبل رہس یاراس ہندوستان بھر میں مقبول تھا اور اندر سبھا اوّل اوّل رہس کے روپ ہی میں ابھری تھی۔ رہس کا بنیادی تصور کرشن اور گوپیوں کے رقص سے متعلق ہے اور اس لیے رہس کی فضا بنیادی طور پر گیت اور رقص ہی کی فضا ہے پس ظاہر ہے کہ جب امانت نے اندر سبھا کو ترتیب دیتے ہوئے رہس کی روایت کو ملحوظ رکھا تو اندر سبھا کا مزاج بھی رہس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا اور اس میں اردو گیت اپنے بھرپور انداز میں غالباً پہلی بار سامنے آیا۔ یوں بھی اندر سبھا کی ساری فضا ہندو دیومالا سے مستعار ہے۔ آغاز کار میں اندر آریاؤں کا ایک نہایت اہم دیوتا تھا اور جنگجوئی اس کی فطرت تھی لیکن بعد ازاں جب دراوڑی تہذیب نے اس پر اپنے اثرات ثبت کیے تو اندر کا تعلق اپسراؤں، گندھروؤں اور رقص، موسیقی اور عیش پسندی کے دوسرے مظاہر سے قائم ہو گیا (شمشیر وسناں اوّل، طاؤس و رباب آخر)

ل؎ سید مسعود حسن رضوی۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ص ۴۵۔

اور یوں اندر کے دربار کی وہ روایت ابھر آئی جسے امانت نے اندر سبھا کا موضوع بنایا۔

—— البتہ ایک یہ بات ضرور قابلِ غور ہے کہ اندر سبھا میں جو دیو پیش ہوئے ہیں وہ عجم اور عرب کے پروازِ تخیل کا کرشمہ ہیں اور آریائی یلغار کے خلاف ایک ردِ عمل کے غماز ہیں۔ نفرت سے نفرت پیدا ہوتی ہے جب آریاؤں نے ارضی تہذیب کے باشندوں کو غلاظت، گناہ اور تاریکی کا علمبردار قرار دیا تو ظاہر ہے کہ ان "باشندوں" نے بھی آریاؤں کے دیوتاؤں کو دیووں کا لقب عطا کر کے ان کے ساتھ ظلم اور بے رحمی کی صفات مختص کر دیں۔ بہر حال اس اعتبار سے بھی اندر سبھا کا نہایت گہرا تعلق ارضی معاشرے سے قائم نظر آتا ہے پھر دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ عشق کی ایک خاص ہندوستانی روایت کے زیرِ اثر سبھا کی سبز پری بھی ایک جوگن کے روپ میں شہزادہ گلفام کو تلاش کرتی ہے اور اپنے اس مقصد میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے گیت اور رقص کے حربوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ مجموعی اعتبار سے اندر سبھا کا قصہ سحر البیان اور گلزارِ نسیم سے مستعار ہے، ڈراما کے نقطۂ نظر سے اس میں بہت سے جھول ہیں۔ کرداروں کی پیش کش کا عمل ناقص ہے اور غزلوں کا معیار عام طور سے بلند نہیں تاہم یہ تمام نقائص اس فضا کے سامنے گرد ہو جاتے ہیں جو ہندوستان کی اصلی فضا ہے اور جس کی عکاسی امانت نے اپنے اس ڈراما میں کی ہے۔ اس فضا میں رقص اور موسیقی کی روایت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے اور اس لیے اس ڈراما کا اہم ترین اور حسین ترین عنصر اور دگیتوں کی پیش کش ہے۔ ان گیتوں کی ملائمت، لوچ اور سندرتا ہندوستانی فضا کے عین مطابق ہے اور ان میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔ چند نمونے:

لاج رکھ مے شیام ہماری میں چیری ہوں تمہاری
جرا دے سمجھ کے گاری[1]

عبیر گلال نہ مکھ پر ڈارو نہ مارو پچکاری
آدھی دیہہ سب دیکھ پڑے گی ساری بھجوڈ[2] نہ ساری
کہیں گے لوگ متواری

---

[1] گالی

[2] بدن

تم چاتر ہولی کے کھلیا   ہم ڈرپوک اناری
تاک جھانک لگا مت سوہن   جاؤں توڑے بلہاری
نہ کر موہے جان سے ماری

مورے جوبن ماں لعل جڑے
بہت کھرے او مہا راجہ رے
کوڈ مونگا کوڈ چنی کہت ہے   پرکھن والوں پہ گاج پڑے
بہت کھرے او مہا راجہ رے
چھتیاں موری گجب کُس رنگ   جیسے انگیا میں کوے دھرے
بہت کھرے او مہا راجہ رے

پا لاگی کر جوری   شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گویں چرادن میں نکسی ہوں   ساس نند کی چوری
سگری چنر رنگ میں نہ بھجوڈ   اتنی سنو بات موری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری
چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر   جورسے بہیاں مروری
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے   دیکھ کنپت گوری گوری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری

اندر سبھا کے ان گیتوں میں ایک تو شیام اور رادھا کی روایت سے اخذ و قبول کا رجحان موجود ہے۔ دوسرے ان میں ہجر اور وصال کا وہ رنگ ابھرا ہے جس کا ٹھمری کے سلسلے میں عام طور سے ذکر ہوا ہے۔ یہ گیت گویا عورت کے جادو کو سامنے لاتے ہیں اور ان گیتوں کی عورت، مرد کی توجہ کو اپنے انگ انگ

---

۱ یاقوت   ۲ بجلی گرے

پر مرکوز کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ان گیتوں میں ہولی کے تہوار کے موقعہ پر رنگ انڈیلنے کی روایت کا ذکر بھی بار بار ملتا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ یہ روایت بھی دراصل عورت ہی کی تخلیق ہے یا کم از کم ہندوستانی عورت نے اس روایت کو وجود میں لانے کے لیے مرد کو اکسایا ضرور ہے کیوں کہ بھیگنے کے اس عمل سے عورت کے بدن کے نقوش نمایاں ہو کر مرد کے سامنے آجاتے ہیں اور اس کی نظریں کسی اور طرف جا ہی نہیں سکتیں۔ اندر سبھا کے گیتوں میں امانت نے بڑی خوبصورتی سے عورت کے طلسم کو پیش کیا ہے اور ملن کے لمحات کی بطور خاص بڑی عمدہ عکاسی کی ہے۔ لیکن کرشن رادھا کے عاشقے میں ملن کے لمحے بہت مختصر اور فراق کا زمانہ بہت طویل ہے اور دراصل ہندوستانی گیت میں سلگنے کی کیفیت اور انتظار کا المیہ محبت کے اس زمانہ ہی کی پیداوار ہے۔ امانت نے اندر سبھا میں اردو گیت کو درد کسک اور انتظار کے ان جملہ مراحل سے بھی پوری طرح آشنا کیا ہے:

موری اکھیاں پھرکن لاگیں کیا ہوا یار کدھر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
دینہہ پھنکت ہے جیا ترپت ہے پیت لگا کے مجا ہم چکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
نینن میں دلدار بست ہے یہ اکھیاں الماس پرکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں

بھاگ[1] سہاگ پیا سنگ بھاگو سب چیریاں ہم توری
سرکھ[2] چنریا اڑھاؤ نہ سجنی تن من آگ لگوری
بن سیّاں دینہہ سلگت موری
عبیر گلال ملاؤ کھاک میں کیسو پھاگ کیسی ہوری
آنگن کے بیچ رنگ بھری گاگر دلیو پٹک بھر جوری[3]
بن سیّاں دینہہ سلگت موری

---

[1] خوش حالی [2] سرخ [3] زور سے

بن پیا لکھ پر مار کے تھاپر کھوب گلال ملوری
نینن کی پچکاری بنا کے انسوان رنگ میں لوری

بن سیاں دینہہ سلگت موری

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں
انگ بھبوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں
میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں
جی جاوت ہے ڈگر نہیں آوت ہم محلوں کی پلیاں رے
لٹ چھٹکا کے بھیس بنا کے دیس بدیس نکلیاں رے
انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں چھان پھری سب گلیاں
میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

قبل ازیں اس بات کا ذکر آچکا ہے کہ دکنی شاعری میں گیت کی نمود از اندر سبھا میں اُردو گیت کی بھرپور پیش کش کا درمیانی عرصہ گیت کے فروغ دار تقاء کے لیے قطعاً ساز گار نہیں تھا اور اس کی بڑی وجہ محض یہ تھی کہ اردو شاعری کے علمبرداروں نے اسے فارسی روایات کی تقلید میں پروان چڑھایا تھا۔ لیکن اندر سبھا میں ایک طویل عرصہ کے بعد پہلی بار اُردو شاعری نے اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اس میں اُردو گیت نمودار ہو گیا۔ اس کے بعد گیت کے فروغ کا سلسلہ جاری رہا۔ حالات بھی اس کے لیے بڑے ساز گار تھے کیوں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی سٹیج وجود میں آگیا تھا اور پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے عوام کی بڑھتی ہوئی تفریحی ضروریات کے پیش نظر ڈرامے سٹیج کرنے شروع کر دیے تھے۔ ان ڈراموں کے پست ادبی معیار کو زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں لیکن ان کی بدولت اُردو گیت کو ادب میں در آنے کا جو موقعہ ملا اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ بے شک ان ڈراموں میں غزل کو گا کر پیش کرنے کا رجحان خاصا توانا تھا اور یہ حالات کے عین مطابق بھی تھا کیوں کہ غزل اس سارے دَور پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ تاہم ان ڈراموں میں گیت کو گا کر پیش کرنے کی جو روایت قائم ہوئی اس نے گیت کو اُردو ادب میں ایک باقاعدہ صنفِ شعر کی حیثیت عطا کرنے میں بڑی مدد دی۔

انیسویں صدی کا ربع آخر اور بیسویں صدی کا خمس اوّل اُردو ڈراما اور اس کے ذریعے اردو

گیت کے فروغ کے لیے بڑا سازگار تھا لیکن گیت کو ادبی نکھار عطا کرنے کا رجحان ابھی اس دور میں پوری طرح پیدا نہیں ہوا تھا، چنانچہ ان ڈراموں کے بیشتر گیت روایتی اسلوب سے باہر نہیں آسکے ــــ آغا حشر اس دور کے ڈرامائی ادب کا سب سے بڑا علمبردار ہے اس لیے اس کے پیش کردہ گیتوں کا ذکر ہی اس سلسلے میں کافی ہے۔ اس لیے بھی کہ یہ گیت اس زمانے کے گیت کے تمام مزاج کی غمازی کرتے ہیں:

نینن کو بھائے پیتم　　　دل میں سمائے پیتم
تم بن مورے سنوریا، بیری چلی عمریا　　　جلدی لو کھبریا، برہا ستائے پیتم
چھوٹ گئیں سکھیاں سگری
بھٹکت ہوں ڈگری ڈگری
ڈھونڈوں کون نگریا　　　کون پردیس جائے پیتم

"اسیر حرص"

دیکھو بلماں موری بالی عمریا
میں بل بل جاؤں، گروا لگاؤں، سجن موہن کو رجھاؤں
آؤ جان!
ہوئے نیناں دشمن میری جان کے　　　جگر پر ہیں چرکے بخر بان کے

"یہودی کی لڑکی"

منجدھار نیا موری پار لگاؤ　　　ڈوبتی دکھیاری کو بچاؤ
موج اٹھے بھاری بھاری　　　چھائی غم کی اندھیاری
ذرا ساگی آسا بندھاؤ، آؤ
ستم کا چل گیا ہے آرا　　　ہوا دل پارہ پارہ
لٹا گھر در زر سارا　　　چھٹا دلبر دل آرا
رہا اب نہ کوئی سہارا　　　ہائے منجدھار نیا موری

"خواب ہستی"

آغا حشر کے ان گیتوں میں اندر سبھا کے گیتوں کا سا نکھار اور رکھ رکھاؤ موجود نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے

کہ آغا حشر نے اپنے ڈرامے عوام کی تفریحی ضروریات کو مدِ نظر رکھ کر لکھے تھے اور اسی لیے اس نے گیت کو ادبی لحاظ سے نکھارنے، سنوارنے یا اسے کوئی انفرادی رنگ عطا کرنے کی بہت کم کوشش کی ــــ یہ گیت مزاجاً ہندی گیت کی روایت سے ہم آہنگ ہیں اور ان میں عام طور سے عورت کی زبان سے عشق کی داستان بیان ہوئی ہے تاہم چونکہ خود شاعر کی ذات ان میں پوری طرح ضم نہیں ہوئی۔ اس لیے گیتوں کو پڑھتے ہوئے کوئی گہرا اثر ذہن پر مرتسم نہیں ہوتا۔

اردو گیت کے ارتقاء کے سلسلے میں اگلا اہم قدم عظمت اللہ خان نے اٹھایا جب اس نے سریلے بول میں ایسے گیت لکھے جو گھسی پٹی ہندی تراکیب کے تسلط سے آزاد تھے۔ یوں عظمت اللہ نے گیت لکھنے کے ایک منفرد اسلوب کو منظرِ عام پر لانے میں کامیابی حاصل کی ــــ یہ گیت ہندی گیت کی فضا سے ہم آہنگ ہیں۔ ان میں عورت اور مرد کے معاشقے کا خالص جذباتی بلکہ جسمانی پہلو واضح ہوا ہے اور ان کے لہجے میں غزل کے شکوہ کے بجائے ایک دھیمی سی لے بھی موجود ہے لیکن شاید غزل کے اثرات کے تحت یا اس تحرک اور بے قراری کے باعث جو پہلی جنگِ عظیم اور سیاسی بیداری کے باعث پیدا ہو گئی تھی، ان گیتوں میں سے بعض عورت کے بجائے مرد کی طرف سے اظہارِ محبت کی ایک کاوش ہیں۔ یہ نہیں کہ عظمت اللہ کے بعد اردو گیت نے عورت کے بجائے مرد کی زبان سے اظہارِ عشق کے منصب کو کلیتاً اپنا لیا (کیونکہ جدید اردو گیت میں ہندی گیت کی عام جہت آج بھی موجود ہے) تاہم یہ ضرور ہوا کہ گیت کو عورت کے علاوہ مرد کی طرف منسوب کرنے کا رواج بھی عام ہو گیا۔ اس صورتِ حال نے گیت کو اس حد تک نقصان بھی پہنچایا کہ جہاں کہیں مرد کے لہجے کی کاٹ، درشتی اور برتری کا احساس زیادہ قوی ہوا، گیت کی لطافت اور کومل تا اس سے مجروح ہوئی۔ عظمت اللہ اس صورتِ حال سے اس لیے محفوظ رہا کہ اس نے اپنے گیت میں جو مرد پیش کیا وہ کچی عمر اور کچے تجربات کے باعث عورت کی نسوانیت ہی کا ایک حد تک علمبردار تھا اور اس نے عورت کے مخصوص انفعالی رجحان کو قائم رکھا تھا۔ مثلاً "دام میں یاں نہ آئیے" کا یہ ٹکڑا:

پھول کہوں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی
رنگ کی دلکشی بڑھی غم کی جھلک گھلی ملی
دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

من کو مرے جگا دیا، پہلا سبق پڑھا دیا

جھنیپ جھجک مری مٹی مرد مجھے بنا دیا

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگائیے

بعض دوسرے گیتوں میں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی جو روش ہندی گیت کا طرۂ امتیاز تھی، عظمت اللہ کے ہاں بھی موجود رہی۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب بعض گیتوں میں مرد کی طرف سے عورت کے حُسن کی تعریف کی گئی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے فرق سے قطع نظر ان گیتوں میں بھی گیت کی اس روایت کا پرتو عام طور سے ملتا ہے جس کے تحت شیام کے رنگ روپ کی تعریف کا میلان ابھرا تھا۔ عظمت اللہ کے ہاں یہ صورت اس طور دکھائی دیتی ہے :

ہائے وہ صورت پیاری پیاری

بڑی بڑی آنکھیں کالی

چکنے چکنے بال بھی کالے

ستھری ستھری میٹھی میٹھی

بانسری کی سی آواز

نغمیں چڑھاؤ نغمیں اتار

سندر صورت دل میں سمائے

دل کو بھائے، دل آئے

تجھ بن جگ ہو خالی خالی

آندھرا دیس کی سُندر پتری

کالی، کوئل سی کالی

بال بھی کالے گھنگھور گھٹا

ہونٹ وہ گدرے جامن کے سے

اور اداہٹ میں لالی

دانت وہ اُجلے موتی کی جلا

"موہنی صورت موہنے والی"

اس گیت کی عام فضا صاف بتا رہی ہے کہ مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کے باوجود یہ گیت ہندی گیت کی روایت سے انحراف کا درجہ نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ہندی گیت میں شیام کے لیے موہن کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ یہاں موہن، موہنی میں ڈھل گیا ہے۔ شیام کنول ایسے نینوں والا ہے، یہاں بڑی

بڑی کالی آنکھوں، نے اس کی جگہ لے لی ہے۔ شیام کا رنگ کالا ہے۔ یہاں جامن اور کالی گھٹا سے مثال دے کر شاعر نے کرشن کے سراپا کی روایت سے اپنا تعلقِ خاطر ظاہر کیا ہے۔ پھر شیام بانسری بجاتا ہے اور گوپیاں ناچتی ہیں۔ یہاں محبوبہ کی آواز کو بانسری سے تشبیہ دے دی گئی ہے مختصراً اس گیت کی روایت سے شاعر کا تعلقِ خاطر بالکل عیاں ہے اور اسی لیے یہاں جہت کی تبدیلی سے بھی کوئی خاص فرق نہیں پڑا۔

عظمت اللہ کو یہ شرف حاصل ہے کہ اس نے گیت میں پامال تشبیہات و استعارات کو بہت کم استعمال کیا تاہم اس نے گیت کی اس شرط کو بطریقِ احسن پورا کیا کہ اسے دھرتی کے مظاہر سے اپنا رشتہ قائم رکھنا چاہیے؛ چنانچہ عظمت اللہ کے ہاں گھنگھور گھٹا، بانسری کی رسیلی آواز، گدرے جامن اور آم کا سا جسم، ناگن کی سی آنکھ، کوئل کی آواز، مہندی رنگے ہاتھ اور اس قسم کی دوسری اشیاء اور مظاہر ابھرے ہیں جو خالص ہندوستانی فضا سے متعلق ہیں اس کے علاوہ بقول مسعود حسین خاں، عظمت اللہ نے "وزن کے علاوہ ہندی عروض کی ان تمام آزادیوں کو جو فنِ شعر کو پست نہیں بلکہ بلند کرتی ہیں، نہایت کامیابی سے اپنی شاعری میں آزمایا"[1] یہ بات اس ہندی فضا سے عظمت اللہ کے تعلقِ خاطر کا ایک ثبوت ہے جس میں گیت نے جنم لیا تھا۔

گیت کو اُردو کے مزاج سے قریب تر کرنے کی روش کا آغاز تو عظمت اللہ سے ہوا لیکن اسے فروغ اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے دیا۔ واضح رہے کہ یہ روش بڑی احتیاط کی طالب تھی کیونکہ ہندی کے کومل الفاظ کے بجائے فارسی آمیز اردو تراکیب کو رواج دینے سے گیت کی مخصوص نسوانیت، لوچ اور سندرتا کے مجروح ہو جانے کا بھی خطرہ تھا۔ تاہم یہ بات اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کے حق میں یقیناً کہی جا سکتی ہے کہ انہوں نے اس تبدیلی کو بروئے کار لانے میں فنی بالیدگی کا ثبوت دیا اور فارسی الفاظ کی آمیزش کے باوصف اس نرم و گداز ہندوستانی فضا کو قائم رکھا جو گیت کی بقا کے لیے بے حد ضروری تھی۔ ان میں سے اختر شیرانی کے گیتوں میں گیت کے دو پہلو بطورِ خاص اجاگر ہوئے یعنی ملن اور مفارقت کے پہلو! اور اختر کے خلوص نے ان دونوں پہلوؤں میں ایک انوکھی تازگی اور سندرتا پیدا کی۔ بحیثیت مجموعی اختر کے گیت میں عشق براہِ راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اور اس لیے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں ابھری ہیں جو جذبات کو عام طور

---

[1] دیباچہ "مرسلے بول" ص ۴۲

سے متحرک کرتی ہیں بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی اختر شیرانی نے گیت کو عورت اور مرد کے "باہمی تعلق" سے باہر جانے کی بہت کم اجازت دی ہے۔ یہ باتیں گیت کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ بھی ہیں۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

کھو جاتے تھے جب دونوں، ہم پیار کی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں
مچلی ہوئی باہوں میں، پھیلے ہوئے ہاتھوں میں
ان چاندنی راتوں میں

شرماتے تھے نظارے
بہہ جاتے تھے نظارے، بہکی ہوئی باتوں میں
ان چاندنی راتوں میں

"چاندنی راتوں میں"

وہ آنکھوں میں بستے ہیں
رونا یہ ہے ہم پھر بھی صورت کو ترستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

دل ہوتا ہے بیکل کیوں؟
آنکھوں سے یہ بادل کیوں دن رات برستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

کیا بات ہے ساجن کی
یہ نین تو ساون کی بدلی سے بھی سستے ہیں
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

"وہ آنکھوں میں بستے ہیں"

اختر شیرانی کے مقابلے میں حفیظ جالندھری کے ہاں گیت کو ایک وسیع تر کینوس پر پھیلانے کا اقدام بھی ملتا ہے۔ یعنی اگرچہ حفیظ نے ایسے گیت بھی لکھے ہیں جن میں محبت کا ارضی پہلو اجاگر ہوا اور محبوب کا جسمانی وجود نگاہ کا مرکز بنا تاہم اس کے ہاں گیت کی محبت کو ایک کشادہ مفہوم عطا کرنے کی روش بھی ابھری ہے۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر گیت میں عورت اور مرد کی باہمی محبت کو اس طور پھیلا دیا گیا تھا کہ محبوب کا وجود خالق حقیقی کے وجود کے لیے ایک علامت میں ڈھل گیا تھا لیکن محبت کے محور کی اس تبدیلی کے باوصف محبت کی ارضی کیفیت اور جنسی جذبے کی بوجھل فضا اپنی جگہ قائم رہی تھی۔ نیز گیت کی بت پرستی کے بنیادی عمل میں قطعاً کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی تاہم ارضی محبوب کے لیے ایک علامت بنانے کے عمل میں انداز نظر کی کشادگی ضرور وجود میں آگئی۔ اس اقدام میں جہاں کہیں جذبے سے بے اعتنائی کی روش ابھری، گیت کو اس سے نقصان پہنچا۔ کیونکہ گیت بنیادی طور پر جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت ہے نہ کہ تخیل کے تحرک کی! حفیظ جالندھری کے ہاں گیت میں بت پرستی کا عمل ایک کشادہ کینوس پر پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے اور محبت کے جذبے نے محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسری اشیاء اور مظاہر کو بھی اپنی لپیٹ میں لینا شروع کر دیا ہے مثلاً

آم پہ کوئل کوک اٹھی ہے — سینے میں اک ہوک اٹھی ہے
بن جاؤں نہ کہیں سودائی — جانوروں کی رام دہائی

چبھتی ہے نس نس میں
دل ہے پرائے بس میں

اور اب پریت کا یہ جذبہ وطن کو اپنی لپیٹ میں یوں لیتا ہے۔

اپنے من میں پریت
بسا لے
اپنے من میں پریت

من مندر میں پریت بسا لے — او مورکھ اور بھولے بھالے
دل کی دنیا کر لے روشن — اپنے گھر میں جوت جگا لے
پریت ہے تیری ریت پرانی — بھول گیا او بھارت والے

پریت ہے تیری ریت

'پریت کا گیت'

ایک اور مثال!

ہستی کیا ہے میٹھا سپنا

سپنا کیا ہے میٹھی پریت میٹھی پریت ہے میرا گیت

میرے میٹھے گیتوں میں بستی ہے ساری ہستی میٹھے میٹھے گیت ہیں میرے پیاری پیاری ہستی

ہستی کیا ہے میٹھا سپنا

دل میں رہنا آنکھ میں چھپنا

سپنا کیا ہے میٹھی ریت میٹھی ریت ہے میرا گیت

"فرشتہ کا گیت"

محبت اور بُت پرستی کے عمل میں اس کشادہ اندازِ نظر کی نمو حفیظ کے گیت کا ایک امتیازی وصف ہے تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ حفیظ نے گیت کے موضوع میں کشادگی تو پیدا کی ہے مگر گیت کے اصل مزاج کو مجروح نہیں کیا۔ گیت کے سلسلے میں حفیظ کی یہ عطا بڑی خیال انگیز ہے۔

(۵)

گیت کے سلسلے میں حفیظ، ساغر اور تاثیر کے بعد اگلا اہم نام میراجی کا ہے دراصل میراجی سے اُردو گیت کے ایک بالکل نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس دور میں اردو گیت نے ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کی اور خود کو نئے امکانات سے روشناس کیا۔ اس تحریک کے علمبرداروں میں میراجی کے علاوہ اندرجیت شرما، آرزو لکھنوی، قیوم نظر، حفیظ ہوشیارپوری، مجروح سلطان پوری، ضیا فتح آبادی، امیر چند قیس، مقبول حسین احمد پوری، وقار انبالوی اور لطیف انور کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ان میں میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے رجحانات کی فراوانی ہے۔ میراجی کا قدیم ہندو تہذیب سے تعلق خاطر، ہندوستان کی دھرتی اور اس کے مظاہر مثلاً جنگلوں، درختوں، دریاؤں، پرندوں، پھولوں اور غاروں سے ایک گہری وابستگی اور اس نغماتی زیروبم سے ایک والہانہ لگاؤ جو جنگل میں بھرپور سے بیدار ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں نے میراجی کو ایسے گیت کہنے پر اکسایا ہے جن میں ہندوستان کی دھرتی کی سوندھی باس اور اس کی فضا کا سارا دلکش ترنم موجود ہے۔ میراجی کے گیتوں میں نہ صرف ہندی گیت کی مخصوص گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ اس نے ہندی روایات اور ہندی کے کومل اور مترنم الفاظ سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ گویا میراجی نے اُردو گیت سے ہندی کے میٹھے اور کومل الفاظ کو خارج کرنے کی روش کو انتہا پسندی کے مراحل میں داخل ہونے سے روکا اور گیت کو اس کی مٹھاس اور کوملتا لوٹا دی لیکن لُطف کی بات یہ ہے کہ میراجی نے گھسی پٹی ہندی تراکیب کے استعمال سے گریز اختیار کیا اور یوں گیت کو ایک انوکھی تازگی اور گھلاوٹ بھی عطا کی۔

میراجی کے گیت، براندابن اور اس کی رومانی روایات کے پس منظر پر نئے البیلے نقوش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی میراجی کے گیتوں کی خوبی ہے کہ ان میں ہندوستان کی دھرتی کا جادو بڑے بھرپور انداز میں ملتا ہے۔ مثلاً ایک گیت میں اس نے لکھا ہے۔

چھم چھم چھم چھم ناچ رہی ہے

موہن دھرتی کرکے سنگار

دل میں کیسی پکار؟

جس سے صاف ظاہر ہے کہ میراجی کو ساری دھرتی ایک عورت کی طرح رقص کرتی اور گیت کی زبان میں اپنے دل کی پکار کو محبوب تک پہنچانے کی کوشش کرتی ہوئی دکھائی دی ہے۔ لیکن میراجی کے ہاں برندابن کی فضا کے عام شواہد بھی نظر آتے ہیں۔ رادھا کا رقص، گوپیوں کی چہل، بنسی کی تان (جس سے ان سب کے دل دھڑکنے لگتے ہیں) اور بین کی آواز پر وجد میں آنے کا جذبہ۔ یہ تمام باتیں میراجی کے گیتوں میں اجاگر ہوتی ہیں شلاً

کبھی ہنسائے، کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے

اس کی ریت انوکھی نیاری جیون ایک مداری

یہاں "جیون" دراصل محبوب کے لیے ایک علامت ہے محبوب، جس کا عورت کو انتظار ہے۔ اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میراجی نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور جو گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے کچھ اور مثالیں لیجیے:

بنسی رات میں کس نے بجائی رام دہائی! رام دہائی

راکھ میں چنگاری کیوں سلگی اس کی نہیں ہے تاب

ہمارے

دھندلے پڑ گئے خواب

کوئی کہے میں سندر نار

رین اندھیری رین اجالی بادلوں والی تاروں والی

سونی سیج پہ جاگے پیار

کوئی کہے میں سندر نار

رین اندھیری چمکے بجلی گھر سے باہر بھیگوں اکیلی

کھولو کوڑیاں ساجن، ساری بھیگ گئی
من کی کوڑیاں کھولو کہ رس کی بوندیں پڑیں

ٹھنڈ سے کانپے سر پر اب تو چپ نہ رہوں میں
بادل بن گئے پریم ہنڈولے
دُکھ کا بندھن کوئی نہ کھولے
آجاؤ رن بیر، دکھڑا تم سے کہوں میں

میں انگ انگ سہلاؤں
بھول کے جگ کو جاؤں، میں انگ انگ سہلاؤں
ندی کے اس پار کی شوبھا دُور دُور کی باتیں
پھیکے پھیکے مرجھائے دن، سُونی اکیلی راتیں
جھول رہا ہے لاج کا پردا، اس کو آج اٹھاؤں
دُور ہے سُکھ کی سندر بستی، دُور ہے رس کی مستی
دُور دُور یوں رہ کر سوچو، ہستی کب ہے ہستی
دُور کو پاس بلاؤں آج تو انگ سے انگ لگاؤں
رس کا ساگر کھول رہا ہے جھوم کے برکھا لاؤں
میں انگ انگ سہلاؤں!

ان چند مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ میرآجی نے اپنے گیتوں میں ہندوستان کی دھرتی اور اس دھرتی کی سب سے بڑی علامت یعنی ایک ہندوستانی عورت کو پیش کیا ہے۔ تاہم اس پیش کش میں میرآجی نے عورت کے جسمانی پہلوؤں کو بطورِ خاص اہمیت دی ہے؛ چنانچہ یہ عورت جنسی جذبے کی تندی کے زیرِ اثر اپنا انگ انگ سہلانے کی آرزو میں سرشار ہے۔ برسات کی رات میں بھیگی ہوئی ساری پہنے چوری چھپے محبوب کے پاس جاتی ہے، سُونی سیج پر محبوب کے انتظار میں سُلگتی ہے اور اگرچہ بظاہر ٹھنڈ سے اس کا سر پر کانپتا ہے

لیکن اس کے جذبات میں آگ سی لگی ہوئی ہے، عورت کے دل میں محبت کا یہ جذبہ جو جنسی وصال کی آرزو میں تند اور سرکش ہو گیا ہے، میراجی کے گیتوں کا موضوع ہے اور میراجی نے اس جذبے کو ہزار کیفیتوں میں ہو کر پیش کیا ہے۔

ہندی گیت کی روایت اور ہندی کے کومل الفاظ کو اردو گیت میں استعمال کرنے کا یہ رجحان میراجی کے علاوہ اس دور کے دوسرے لکھنے والوں کے ہاں بھی عام طور سے ملتا ہے۔ ان لکھنے والوں میں اندرجیت شرما، امرچند قیس اور مقبول حسین احمد پوری کے گیتوں میں بڑی گھلاوٹ اور نکھار ہے۔ اس دور کے بیشتر گیت لکھنے والوں کے نہایت عمدہ گیتوں کا انتخاب میراجی اور مولانا صلاح الدین احمد نے "گیت مالا" کی صورت میں کیا ہے جس کے مطالعہ سے اردو گیت کی توانائی اور نکھار کا بآسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے لیکن اسی دور میں قیوم نظر کے ہاں گیت کے اس عام رجحان سے ہٹ کر ایک نئی روش اختیار کرنے کا میلان ابھرا ہے۔

گیت مزاجاً محبت کے والہانہ اظہار کی ایک ایسی صورت ہے جس میں 'من' و 'تو' کا رشتہ سامنے آتا ہے اور اس رشتے کو منظرِ عام پر لانے میں شاعر عام طور سے ضبط و امتناع کی روش کو اختیار نہیں کرتا کہ گیت کا تقاضا بھی یہی ہے لیکن قیوم نظر کے گیتوں میں ایک عجیب سی جھجک موجود ہے جو بظاہر گیت کے مزاج کے منافی ہے لیکن جس نے دراصل گیت کی جذباتیت میں ایک دھیماپن پیدا کیا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اس سلسلے میں کچھ تو قیوم نظر کے گیت پر دورِ حاضر کے تہذیبی انضباط کے اثرات ثبت ہوئے ہیں اور کچھ خود قیوم نظر کی شخصیت میں جذبے سے بے اعتنائی کی روش نے ایک دھیمے سُر کو جنم دیا ہے۔ بہرکیف قیوم نظر نے گیت کی شدید جذباتی فضا کو ایک علامتی رنگ تفویض کر کے اسے مدھم اور پُرسکون بنا دیا ہے اور یہی اس کے گیت کا امتیازی وصف ہے۔ دراصل قیوم نظر نے گیت کے تینوں اہم موضوعات یعنی ملن، فراق اور تیاگ کی خواہش کو گیت کا موضوع تو بنایا ہے مگر اس نے گیت کی عام روایت کے تحت سیدھے، بلاواسطہ اور والہانہ انداز میں بات نہیں کی بلکہ ایک علامتی رنگ میں بات کے مختلف پہلوؤں کو پیش کر دیا ہے مثلاً ملن سمے کو قیوم نظر یوں بیان کرتا ہے۔

پھر جاگے گل بوٹے
سورج چمکا، چشمے پھوٹے
پھر جاگے گل بوٹے

سوئی ہوئی تھی ندی جاگی
بھونرا، پدڑی، مینا، شاما
جاگے چمن کے پرانے راگی

لپک جھپٹ کر آئیں جائیں
بگڑ بپھر کر شور مچائیں

دھیان کی لہراتی چھاؤں کے

بھورے کالے بادل
رُوم جھوم کر برسیں

سجی ہوئی ہر سیج پہ جھولیں
کلی کلی کی مہک کو چھو لیں
نئی نویلی آشاؤں کے
اڑتے اڑتے آنچل
چُوم چُوم کر برسیں،

ان گیتوں کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ان میں محبت کی نمو یا ملن کی کیفیت کو محض پرندوں کے چہچہانے، ندی کے جاگنے، بادلوں کے شور مچانے اور آنچلوں کے اڑنے سے واضح کر دیا گیا ہے اور باقی سب کچھ سننے والوں کے لیے ادھورا چھوڑ دیا گیا ہے۔ یہ انداز رادھا کے دل میں جذبات کے برانگیختہ ہونے یا ملن سمے کے واقعات کو بیان کرنے کے انداز سے بالکل مختلف ہے اور اب فراق کی کیفیت ۔

سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا
رہ تکتے تکتے چندرما کی، جی تاروں کا چھوٹ گیا

دم اک اک کر کے توڑ رہے ہیں
بیقرار آنکھیں پھوڑ رہے ہیں

سجی سجائی سیج رین کی بھوت بھور کا لوٹ گیا
سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا

دکھ جا تر بے کھلے کواڑوں آئے
آئے اور نہ جائے۔

گیتوں کے ان ٹکڑوں میں نہ تو پردیسی کے چلے جانے کا ذکر ہے اور نہ روح کے کرب کا کھلے بندوں اظہار ہوا ہے (جیسا کہ گیت میں عام ہے) یہاں بھی بات علامتی رنگ میں کہہ دی گئی ہے۔ آشناؤں کی جگہ تاروں نے لے لی ہے اور محبوب کی جگہ چندرماں نے یوں وہ ساری کہانی بیان کر دی گئی ہے جس کے لیے پہلے شاعر کو بلاواسطہ انداز اختیار کرنا پڑتا تھا۔ گیت کا تیسرا موضوع ہے تیاگ کی خواہش ! یہ کیفیت گیت میں اس وقت ابھرتی ہے جب عورت محبوب کی خاطر اپنے دیس کی دھرتی کو تیاگنے پر مائل ہو جاتی ہے۔ قیوم نظر نے اپنے گیتوں میں گیت کے اس بنیادی موضوع کو اپنایا ہے لیکن یہاں بھی عورت کے جوگن بننے اور گھر کو تیاگنے کا ذکر علامتی زبان ہی میں کیا ہے

میراجی کے دور کے بعد بھی اردو گیت کا فروغ جاری رہا۔ دراصل گیت بھارت اور پاکستان کے عوام کی ایک جذباتی ضرورت ہے اور کردار کے ان ارضی پہلوؤں کو تسکین بہم پہنچاتا ہے جو جنگل کی فضا اور موسموں کی ترنم ریزیوں سے متشکل ہوئے ہیں ؛ چنانچہ ملک کی تقسیم کے بعد بھی گیت کی وہ روایت جس کا سب سے بڑا مظہر کرشن رادھا کا معاشقہ ہے اور گیت کا وہ پس منظر جو یہاں کی دھرتی اور اس کے موسموں پرندوں اور پھولوں سے مرتب ہوا ہے، آج بھی زندہ اور قائم ہے اور اسی لیے اردو گیت لکیر کے دونوں طرف ایک مقبول صنف شعر کی حیثیت میں تاحال رائج ہے۔ تقسیم کے بعد اردو گیت کے فروغ میں جن شعرا نے حصہ لیا ان میں شکیل بدایونی، قتیل شفائی، مجروح سلطانپوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، منیر نیازی جمیل الدین عالی، تنویر نقوی، اکرم افگار، تاج سعید، مظفر علی سید، سیف الدین سیف، ضمیر اظہر اور ناصر شہزاد کے نام قابل ذکر ہیں ان میں سے قتیل شفائی اور منیر نیازی نے تو بطور خاص بہت عمدہ گیت لکھے۔ قتیل شفائی کے گیتوں کا امتیازی وصف ان کی نغمگی اور جھنکار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ رقص اور گیت کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے اور گیت کی لَے میں رقص کرتے ہوئے قدموں کی جھنکار بھی شامل

ہوتی ہے لیکن جس طرح رقص کی جھنکار نے قتیلؔ شفائی کے گیتوں کا احاطہ کیا ہے اس کی مثال عام طور سے ناپید ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے قتیلؔ کا گیت محض عورت کے جذبات کا اظہار نہیں بلکہ اس کے جسم کی پکار بھی ہے اور یہ پکار جسم کی تھرتھراہٹ میں ڈھل گئی ہے۔ اس کے اس قسم کے مصرعے کہ

میں چھمک چھمک لہراؤں

یا

جھن جھن جھن جھن تجھے سُناؤں تیرا ہی افسانہ

یا

گوری بیچ بجار ناچے
من ہی من میں تڑپے پھر بھی کر کے سنگار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے

اس بات پر دال ہیں کہ قتیلؔ نے رقص کو گیت کا جزو لاینفک بنایا ہے اور یوں تھرکتے اور ناچتے ہوئے دل کی پکار کو حصولِ آزادی کا ایک وسیلہ قرار دیا ہے؛ چنانچہ قتیلؔ کے گیت میں عورت اس پنچھی کی طرح ابھری ہے جسے تازہ تازہ پر عطا ہوئے ہوں اور جو ابھی اڑنے کے قابل تو نہ ہوئی ہو، تاہم جس کے پروں کی پھڑپھڑاہٹ نے نغمے میں ایک انوکھی جھنکار کا اضافہ ضرور کر دیا ہو۔ قتیلؔ کا گیت اس لحاظ سے گیت کے مزاج سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ ہے کہ اس میں فطرت کی پکار اور رقص یکجا ہو گئے ہیں اور یہاں رقص کی جھنکار نے عورت کے اس جذباتی تحرک کی جگہ لے لی ہے جس کے تحت وہ بابل کے گھر کو چھوڑ کر پریتم پتی کے دیس کو سدھارنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ عورت کے ہاں تیاگ کا یہ جذبہ تکمیل کے مراحل طے نہیں کرتا بلکہ گیت کی لے اور رقص کے تحرک تک محدود رہتا ہے یا جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اسے زیادہ سے زیادہ پروں کی پھڑپھڑاہٹ سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ قتیلؔ کے ہاں گیت کا یہ پہلو بڑی خوبی سے اجاگر ہوا ہے اور یہی اس کے گیت کا امتیازی وصف ہے۔

جہاں قتیلؔ کا گیت عورت کی محبت کے والہانہ اظہار کی ایک صورت ہے وہاں منیرؔ نیازی کے ہاں ایک تماشائی کی حیثیت میں محبت میں مبتلا عورت کی حرکات کو دیکھنے کی ایک روش ملتی ہے۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ منیرؔ کے گیت میں بات مرد کی طرف سے کہی گئی ہے تاہم دراصل اس میں عورت

نئی کہانی" کو ہی موضوع بنایا گیا ہے اور اسی لیے یہاں مرد کے بجائے عورت کا جذباتی تموّج زیادہ نمایاں ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ منیر کے گیت کا مرد انفعالیت کا شکار ہے جب کہ عورت جذباتی طور پر فعال اور بے قرار ہے۔ یہ بات گیت کے مزاج سے ہم آہنگ بھی ہے۔ منیر کی عطا یہ ہے کہ اس نے عورت کے جذباتی ہیجان کو عورت کی زبان سے بیان کرنے کے بجائے مرد کی زبان سے بیان کیا ہے اور یوں گیت کو ایک تازہ ذائقے سے آشنا کر دیا ہے۔

بحیثیتِ مجموعی اردو گیت نے نہ صرف گیت کے بنیادی مزاج کو ملحوظ رکھا ہے بلکہ اس کے چند نسبتاً مخفی پہلوؤں کو اجاگر بھی کیا ہے۔ اردو شاعری میں گیت سوسائٹی کی خالص جذباتی سطح کا آئینہ دار ہے۔ اس میں سوسائٹی کا تخیل یا اس کی سوچ اجاگر نہیں ہوتی چونکہ بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ زمین سے وابستہ ہے اور زمین اپنا اظہار تخلیقی ابال کی صورت کرتی ہے اس لیے جب اس زمین کا باسی، ارضی صفات سے ہم آہنگ ہو کر اظہار ذات کی طرف مائل ہوتا ہے تو لامحالہ سب سے پہلے اپنی ذات کے خالص زمینی پہلوؤں کو گیت کی جذباتی فضا میں اجاگر کرتا ہے گویا انسان کے تہذیبی ارتقا میں گیت وہ مرحلہ ہے جب جسم پہلی بار شعورِ ذات سے آشنا ہو کر متحرک اٹھتا ہے۔ اسی لیے گیت اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی بنیاد ارضی ہو۔ چونکہ اس برصغیر کا معاشرہ مزاجاً ارضی اور مادری ہے۔ اس لیے یہاں گیت ہی اظہار ذات کی ابتدائی صورت کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ پس اگر اسے ارضی معاشرے کے جسمانی اظہار کا نام دیا جائے تو اس میں قطعاً کوئی حرج نہیں!

اُردو غزل

گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے۔ دوسری طرف غزل اس بیج کے بارور ہونے اور ایک ننھے "پیکر" کے وجود میں آنے کی داستان کو پیش کرتی ہے تاہم غزل اس "نومولود" کو بحیثیت ایک "کُل" پیش نہیں کرتی۔ یہ کام نظم کا ہے۔ غزل تو ماں اور بچّے کے ربط باہم کے ایک بالکل مختصر سے دور کی عکاسی تک محدود ہے۔ یہ صرف سورج کے طلوع ہونے کے منظر کو پیش کرتی ہے۔ ایک ایسا منظر جس میں ابھی سورج دھندلکوں سے پوری طرح برآمد تو نہیں ہوا تاہم اس نے رات کی تاریکی سے رہائی "یقیناً" حاصل کر لی ہے۔ غزل، دن اور رات کے اسی سنگم پر پیدا ہوتی ہے اور اسی لیے غزل میں جذبے کی زمین پر پہلی بار تخیل نمودار ہوتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ غزل میں زمین اور آسمان اور روشنی اور تاریکی کی ثنویت ویسے ہی ابھرتی ہے جیسے گیت میں ابھری تھی لیکن اب جزو اور "کُل" کی مرکزی حیثیت میں ایک اہم فرق ضرور نمودار ہو جاتا ہے۔ گیت، عورت کے والہانہ جذبے کا غنائی اظہار تھا اور یہ جذبہ اس بیج کا رہینِ منت تھا جسے عورت کے جسم نے قبول کر لیا تھا۔ گویا رحمِ مادر (یعنی کُل) میں بچہ (یعنی جزو) متحرک ہو گیا تھا لیکن غزل میں انسانی بیج ایک بچے کی صورت اختیار کر کے عورت کے وجود سے الگ ہو جاتا اور اب اس کی چھاتی سے چمٹا ہوا نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گیت انسانی زندگی کے اس دور کا مظہر ہے جس میں جزو کُل کے اندر ہے لیکن غزل اس دور کی علمبردار ہے جس میں جزو نے کُل کی فضا سے باہر نکل کر اپنے وجود کا اعلان کر دیا ہے مگر ابھی کُل سے اس کی وابستگی بدستور قائم ہے۔ غزل کی ہیئت بجائے خود اس ربطِ باہم کی غماز ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے لیکن اس کے باوصف غزل کے دھاگے سے منسلک بھی ہے۔ بعینہٖ جیسے ایک بچہ ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا کر ایک زقند بھرے اور پھر بھرے میلے میں گم ہو جانے کے ڈر سے

لپک کر دوبارہ ماں کی انگلی تھام لے۔ غزل انسانی ارتقا کے اس خاص مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں کُل کی بوجھل اور ٹھہری ہوئی فضا سے ایک نئی متحرک اور منفرد کیفیت پہلی بار جست بھرتی ہے۔ تاہم یہ کیفیت ابھی بجائے خود ایک نئے "کُل" میں تبدیل نہیں ہوئی۔

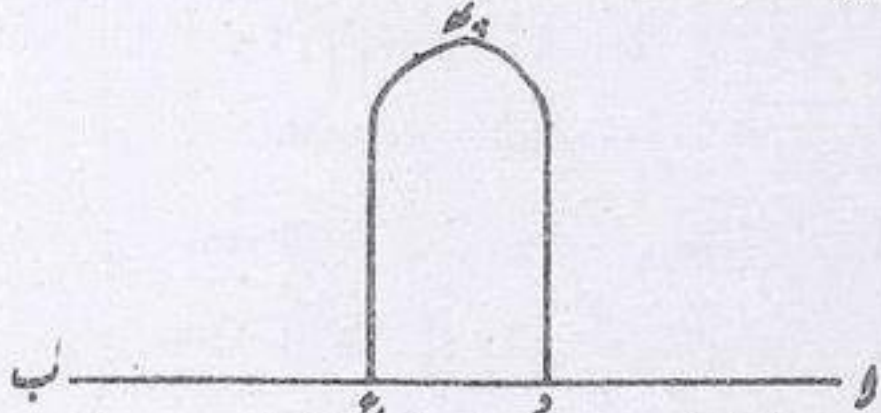
جس طرح بچہ ماں کے شکم سے پیدا ہوتا ہے بعینہٖ غزل مزاجاً گیت کی اساس پر استوار ہے۔ یہاں یہ ثابت کرنا ہرگز مقصود نہیں کہ گیت نے بحیثیت ایک صنف غزل سے پہلے جنم لیا تھا یا یہ کہ غزل بحیثیت ایک صنف گیت کے بطن سے پیدا ہوئی تھی۔ کہنے کا مقصد فقط یہ ہے کہ انسانی سائیکی[1] میں گیت کی فضا پہلے وارد ہوتی ہے اور غزل کی اس کے بعد! چنانچہ مزاجاً غزل گیت کی اساس پر استوار ہے اور اسی لیے اس میں گیت کی خالص جذباتی فضا بہر صورت موجود رہتی ہے۔ فی الواقعہ غزل میں تخیّل، جذبے کا ہاتھ تھام کر زقند بھرتا ہے اگر یہ جذبے سے بالکل منقطع ہو جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ غزل نے اپنی بنیاد ہی کی نفی کر دی ہے لیکن صرف جذبے کا بلاواسطہ اظہار غزل کا طرۂ امتیاز نہیں۔ غزل اس وقت جنم لیتی ہے جب جذبے کی بنیاد پر تخیّل کی پرواز وجود میں آتی ہے۔ غزل میں جذبے اور تخیّل کے اس امتزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن یہاں ایک لحظہ کے لیے جذبے اور تخیّل کے طریق کار سے شناسائی ضروری ہے تاکہ غزل کے بنیادی مزاج کی پرکھ ہو سکے۔ جذبہ، طبعی رجحان کی برانگیختہ صورت ہے۔ انسانی فطرت میں طبعی رجحانات سربمہر قوتوں کے روپ میں سدا موجود رہتے ہیں اور خارجی زندگی سے ان کا تعلق انسانی حسیّات کے وسیلے سے قائم ہوتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ اچانک خارجی زندگی کا کوئی مظہر انسان کے سامنے آ جاتا اور اس کی کسی خاص حس یا حسیّات کو متاثر کرتا ہے۔ یہ حس یا حسیّات طبعی رجحان کو برانگیختہ کر دیتی ہیں اور یوں طبعی رجحان جذبے میں منتقل ہو جاتا ہے مثلاً اگر کسی شخص کی زندگی میں دفعتاً ایک ایسی عورت نمودار ہو جس کی جنسی کشش اس شخص کی حسیّات کو متاثر کر کے جنسی رجحان کو برانگیختہ کر دے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک خارجی شے نے جذبے کو وجود میں لانے کا کام سرانجام دے دیا ہے۔ اب یہ جذبہ جو بنیادی طور پر ایک سربمہر قوت تھا متحرک تو ہو گیا ہے تاہم اس میں گراں باری اور وزن کی صفت بدستور باقی ہے۔ اس جذبے کو اگر اس کی بوجھل کیفیات سمیت لفظوں کی گرفت میں لایا جائے تو غزل وجود میں نہیں آئے گی۔ غزل صرف اس وقت وجود میں آئے گی جب جذبے کی سطح سے تخیّل کی ایک

---

[1] Psyche

جَست نمودار ہوگی اور جذبے کو سُبک، لطیف اور ارفع بنا دے گی۔ بنیادی طور پر طبعی رجحان، جذبہ اور تخیل ایک ہی قوّت کے مختلف نام ہیں لیکن ان میں مدارج کا اتنا بڑا فرق ہے کہ اگر اسے ملحوظ نہ رکھیں تو فن کو سمجھنا ہی مشکل ہو جائے۔ جذبے کے تخیل میں منتقل ہونے کی صورت کو ایک شکل کی مدد سے یوں اجاگر کیا جا سکتا ہے۔

ج

ب ع د ا

اس شکل میں ا سے ب تک کی لکیر بوجھل جذبے کی سطح کو واضح کرتی ہے۔ یہ جذبہ ایک خارجی شے ع (عارض) سے برانگیخت ہوتا ہے۔ عام انسانی سطح پر تو یہ جذبہ عارض پر بوسہ ثبت کر کے اپنی تسکین کی صورت پیدا کرے گا لیکن فن کی سطح پر صورتِ حال اس سے قدرے مختلف ہوگی مثلاً شاعر کی زندگی میں جب ایک ایسی عورت نمودار ہوتی ہے جس کے عارض کی رنگت، حدت اور ملائمت اسے متاثر کرتی ہے تو شاعر کا تخیل یک لخت برانگیخت ہو جاتا ہے اور اس کے ہاں ایک تخلیقی جَست وجود میں آ جاتی ہے وہ یکایک نقطہ ع سے نقطہ ج (پھول) کی طرف زقند بھرتا ہے یعنی عارض کو دیکھتے ہی اس کے ذہن میں پھول کے نقوش ابھر آتے ہیں۔ وہ خود نہیں جانتا کہ اس نے یہ زقند کیوں بھری لیکن اس کے ہاں تخلیقی عمل نے یہ کام سرانجام دے دیا ہے وہ یکایک عارض اور پھول کی مشابہت کو دریافت کرتا ہے اور اس کا بوجھل جذبہ اس زقند کے باعث پھول سے منسلک ہو کر سبک، لطیف اور ارفع ہو جاتا ہے۔ جذبے کے زقند بھر کر لطیف اور ارفع ہو جانے کے اس عمل کو تخیل کا نام ملا ہے۔ گیت میں شے یا جسم کی قربت کا احساس غالب ہے اور اس لیے گیت اپنی منزل (یعنی محبوب) تک پہنچنے کے لیے سیدھا اور مختصر راستہ اختیار کرتا ہے (یعنی ا سے چل کر ع پر رک جاتا ہے) جب کہ غزل میں تشبیہ یا استعارے کا استعمال ایک طویل اور خم دار راستے کی نشاندہی کرتا ہے ع سے ج اور ج سے د تک (تشبیہ یا استعارے کا یہ عمل بجائے خود غزل کی عارضی آوارہ خرامی کے رجحان کا غماز ہے) جست بھرنے کے اس عمل میں شاعر کو وہی کرب ملتا ہے جو ماں کو بچہ جنتے وقت حاصل ہوا تھا لیکن اس جست کے فوراً بعد ایک خم نمودار ہوتا ہے اور شاعر جذبے کی ابتدائی سطح (ا۔ب) کی طرف مراجعت کرتا ہے (ج سے د تک کی لکیر واپسی کے اس عمل کی نشاندہی کرتی ہے) اس مراجعت میں اس کا دامن ایک لطیف اور ارفع کیفیت سے پُر ہوتا ہے بعینہٖ جیسے ماں کی گود بچے کے وجود سے پُر ہوتی ہے اور اس عمل میں اسے وہ لذت ملتی ہے جسے جمالیاتی حظ کا نام دیا گیا ہے لیکن تخلیق کی اس قوس کے دونوں حصے

ایک دوسرے سے اس قدر قریب ہوتے ہیں کہ بظاہر انہیں الگ الگ کرنا مشکل ہے! چنانچہ شاعرماں کی طرح یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ تخلیق کے دوران میں اسے ایک کرب انگیز لذت حاصل ہوئی تھی۔

اس شکل سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تخیل دراصل وہ اسپِ تازی ہے جو جذبے کی بوجھل گاڑی کو رفتار سے ہم آہنگ کر کے سبک بار اور لطیف بنا دیتا ہے یا یوں کہیے کہ تخیل وہ موئے قلم ہے جو زندگی کے خاکے میں رنگ بھرتا ہے اور علامات واشارات اور رمز و کنایہ کی مدد سے جذبے کو خارجی زندگی سے مربوط کر دیتا ہے۔ دراصل غزل کے پس منظر میں جذبہ، دل یا زمین کا نقش سدا قائم رہتا ہے اور اس پس منظر پر بچہ یا تخیل نئے نئے نقوش ابھارتا ہے لیکن نقوش ابھارنے کے اس عمل میں بے باکی اور انفرادیت کا وہ طریق پوری طرح اجاگر نہیں ہوتا جو نظم کے سلسلے میں ممکن ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ غزل سورج کی اس روشنی کی پیداوار نہیں جس میں سورج ایک کُل کی حیثیت میں ہر شے پر مسلط ہو چکا ہے بلکہ اس نیم تاریک فضا کی پیداوار ہے جس میں ابھی سورج خود کو رات کے سایوں سے پوری طرح آزاد نہیں کر سکا اور اس کی روشنی میں ابھی ایک شرمیلی سی کیفیت باقی ہے۔ غزل کے مزاج میں یہی شرمیلاپن موجود ہے۔ غزل کا شعر ریچھا ایک لحظہ کے لیے غزل رماں ای انگلی کو چھوڑ کر تخیل کی زقند کا منظر دکھاتا ہے اور پھر جیسے شرما کر غزل کے آنچل میں اپنا منہ چھپا لیتا ہے۔ اسی لیے غزل کے ہر شعر میں جست کا عمل عارضی، ہنگامی اور مختصر ہے۔ اس میں ایک ضبط اور جھجک ہے! چنانچہ غزل کے شعر میں بات اشارے کنائے سے آگے نہیں جاتی۔ اس میں تخیل اور تجزیے کا وہ عمل مفقود ہے جو نظم میں ابھرتا ہے یہ غزل کا نقص نہیں بلکہ اس کے مزاج کی ایک کیفیت ہے اور اسی میں غزل کا سارا حُسن پوشیدہ ہے۔ ایمائیت اور رمزیت کا یہ عمل خود کو ہزار روابط اور تشبیہات واستعارات میں اُجاگر کرتا ہے۔ تشبیہہ یا استعارہ بجائے خود ایک ایسا عمل ہے جو تجزیے اور تحلیل کے عمل کی ضرورت باقی نہیں رہنے دیتا اور محض ایک "ربطِ باہم" کو اجاگر کر کے سوچ کے مفہوم اور جہت کو واضح کر دیتا ہے چونکہ غزل بنیادی طور پر ایک شرمیلی صنفِ سخن ہے اس لیے اس نے اپنے اظہار کے لیے عام طور سے تشبیہ اور استعارے ایسے حربے استعمال کیے ہیں جن میں اس کا شرمیلاپن سما سکے۔ غزل کے مزاج کی اس کیفیت کو ملحوظ رکھیں تو دو باتیں فی الفور آئینہ ہو جاتی ہیں، پہلی یہ کہ غزل میں خارجی زندگی کی طرف ایک جست وجود میں آتی ہے۔ گیت کی فضا جذبے کی فضا تھی۔ اس کا مرکز وہ محبوب تھا جسے عورت نے اپنے دل میں چھپا رکھا تھا اور اسی لیے گیت میں خارجی حقیقتوں کا شعور ابھرا ہوا نہیں ملتا، لیکن غزل جذبے سے منقطع ہوئے بغیر باہر کو لپکتی ہے اور اس میں شعورِ کائنات کا عمل پہلی بار اجاگر ہوتا ہے چنانچہ غزل بیک وقت آزاد بھی ہے اور پا بہ گِل بھی! اس کی جڑیں زمین اور طبعی رجحان سے چمٹی ہوتی ہیں لیکن یہ اپنی ذات کو پار کرنے کی سعی بھی کرتی ہے۔ اسی لیے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ غزل انسان کے ذہنی اور احساسی ارتقا

میں ایک اہم سنگِ میل ہے اور خارجی حقیقت کے ادراک کی پہلی اہم کوشش! غزل کے مزاج کو ملحوظ رکھنے سے دوسری بات یہ ابھرتی ہے کہ غزل میں مخاطب عورت (مل) ہے جب کہ گیت میں مخاطب مرد تھا۔ غزل کے نقادوں نے عام طور سے غزل کی توضیح کرتے ہوئے اسے عورت یا عورت کے بارے میں گفتگو کرنے کا عمل قرار دیا ہے لیکن اس میں ایک یہ الجھن موجود ہے کہ اگر غزل میں مخاطب عورت ہے تو پھر فعلِ مذکر کے استعمال کی وجہ جواز کیا ہے! ڈاکٹر یوسف حسین کا خیال ہے کہ[1] "چونکہ مشرقی آداب گوارا نہیں کرتے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے۔ اس لیے یہاں تخاطب میں ابہام کی کیفیت باقی رکھی گئی ہے"۔ غزل کے بعض دوسرے نقادوں نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اردو غزل نے ہندی شاعری سے اخذ و اکتساب کیا ہے اور وہاں فعلِ مذکر عام طور سے مستعمل ہے۔ اس لیے قدرتی طور پر تخاطب کا یہ انداز اردو غزل میں بھی در آیا ہے۔ پھر ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ایران میں جب تصوف کے تحت غزل کو عشقِ حقیقی کے اظہار کے لیے ایک وسیلہ بنایا گیا تو تخاطب میں فعلِ مذکر کا استعمال عام ہوا اس مقصد کے تحت کہ عورت کے جسم سے جنسی وابستگی کا تصور خالقِ حقیقی سے عشق کے تصورات کو ملوث نہ کر سکے۔ ان سب نظریات کے ساتھ ایک یہ خیال بھی عام ہے کہ قدیم ایران میں ایک تو عورت پس منظر میں تھی مزید برآں طویل فوج کشی کے اقدامات میں سپاہیوں کو بہت عرصہ تک اپنے گھروں سے دور رہنا پڑا اسی لیے امرد پرستی کا وہ رجحان ابھر آیا جس نے بعد ازاں غزل میں بھی خود کو ظاہر کر دیا۔ غزل میں فعلِ مذکر کے استعمال کے سلسلے میں معذرت کا یہ سارا انداز غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہے، فی الواقعہ غزل کا محبوب تذکیر و تانیث سے ماورا ہے۔ اس کی حیثیت عمومی اور اجتماعی ہے جو غزل کے اجتماعی رجحان کے عین مطابق ہے۔ دراصل غزل سے مس ہوتے ہی جذبہ اپنی انفرادی حیثیت سے دست بردار ہو کر ایک عمومی صفت کا حامل بن جاتا ہے بعینہٖ جیسے درخت اپنی ہستی کو جنگل کے کل میں ضم کر دیتا ہے! چنانچہ شاعر کا محبوب جب غزل میں ابھرتا ہے تو اپنی انفرادی صفات سے دست کش ہو کر عمومی صفات کا حامل بن جاتا ہے اور یوں تذکیر و تانیث سے ماورا ہو جاتا ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ غزل میں جہاں کہیں فعلِ مذکر یا فعلِ مؤنث کا استعمال اس طور ہو کہ تجرید سے تجسیم کی طرف ایک واضح رجحان جنم لے تو اس سے غزل کا مزاج مجروح ہوتا ہے۔ دوسری طرف جب ایسے الفاظ استعمال ہوں جو تذکیر و تانیث کے امتیاز کی نفی کریں جیسے خانہ خراب، بُت، دلدار، شوخ، دلبر، نازنیں، بے وفا وغیرہ یا فعلِ مذکر کا استعمال اس طور ہو کہ تخاطب دونوں اصناف کی طرف ممکن ہو تو غزل کا صحیح مزاج ابھر آتا ہے۔ گیت میں مرد نگاہوں کا مرکز ہے اور اس لیے عورت بار بار مرد کو مخاطب کرتی ہے۔

---

[1] اُردو غزل ص ۴۳، از ڈاکٹر یوسف حسین۔

یہ پردہ دراصل عورت کے اندر ہے۔ اس کے دل، اس کے رحم میں ہے اور عورت کی ساری توجہ اس ایک نقطے پر مرتکز ہے لیکن غزل میں یہ نقطہ عورت سے جدا ہو کر ایک الگ ہستی کے روپ میں اس کے سامنے آ گیا ہے اور اب اپنی توتلی زبان اور شرمیلے انداز میں اس کا ذکر کر رہا ہے؛ چنانچہ غزل میں محبوب بظاہر ایک عورت ہے لیکن بنیادی طور پر یہ عورت ماں ہی کا روپ ہے (اور بچے کے لیے ماں تذکیر و تانیث کی صفات سے ماورا ہوتی ہے) وہ ماں کے وجود سے جدا ہو کر چاروں طرف بکھری ہوئی کائنات کا ادراک کرتا ہے اور پھر دوڑ کر ماں کا ہاتھ تھام لیتا ہے نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو غزل اڈیپس الجھن[1] کو ایک بڑی حد تک بے نقاب کرتی ہے۔ اس میں محبوب عورت کی مادرانہ حیثیت کا علمبردار ہے، پھر جس طرح اڈیپس الجھن میں باپ ایک رقیب کی حیثیت میں ابھرا تھا اور ماں اور بچے کے درمیان ایک دیوار کی طرح آ کھڑا ہوا تھا، بعینہٖ غزل میں رقیب کا تصور ابھرا ہے اور غزل کے شاعر نے محبوب کو ہرجائی پن کا بار بار طعنہ دیا ہے۔ رقیب کا یہ تصور بجائے خود اڈیپس الجھن کی ایک بڑی حد تک غمازی کرتا ہے۔

غزل میں ماں اور بچے کے ربط باہم کا ایک یہ پہلو بھی قابلِ ذکر ہے کہ ماں مزاجاً سوسائٹی کے لیے ایک علامت کا درجہ رکھتی ہے جبکہ بچہ ایک ایسا فرد ہے جو اس سوسائٹی سے منسلک ہے اور ہر قدم اٹھانے کے بعد پلٹ کر ایک منظم سوسائٹی کے تبسم ہونٹوں پر نظر ڈالتا ہے، اسی لیے غزل جو ماں اور بچے، سوسائٹی اور فرد اور کُل اور جزو کے ربط باہم کو اجاگر کرتی ہے، ہمیشہ استخراجی طریق کار[2] کو استعمال کرتی ہے اور ثابت حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے الہام اور فکری جست کی مدد سے نتائج کا استخراج کرتی ہے؛ چنانچہ غزل میں فرد کا مخصوص تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نکیلا جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ہموار، کشادہ اور ہمہ گیر ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں نظم فرد کی ذات کا آئینہ ہے وہاں غزل ایک پورے دَور کی کروٹوں اور ذہنی تحریکوں کی عکاس ہے۔ کسی ایک دور میں غزل کے موضوعات تمام شعراء کے ہاں تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں نہ صرف یہ بلکہ ان موضوعات کی نوعیت بھی عام طور سے عمومی اور اجتماعی ہوتی ہے۔ مزید برآں غزل سے مس ہوتے ہی اشیاء، احساسات اور تخیلات توازن اور تہذیب سے مملو ہو کر ایک عمومی اور اجتماعی کیفیت میں ڈھل جاتے ہیں[3] اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ غزل میں شاعر ذہنی ارتقاء کے اس مقام پر کھڑا ہے جہاں اس پر انفرادیت کی کرنیں بھی پڑنے لگی ہیں لیکن جہاں "کُل" کی

---

[1] Oedipus Complex [2] Deddetive Method

[3] "نظم جدید کی کروٹیں" ص ۲۴ از مصنف۔

اجتماعیت اور عمومیت بھی مسلط ہے۔ وہ ہر بار ایک نیا قدم تو اٹھاتا ہے لیکن اس پر "کل" کی چھاپ فوراً ثبت ہو جاتی ہے۔ گویا جزو میں حرکت تو آ گئی ہے اور اسے دیکھنے کی قوت بھی حاصل ہو گئی ہے تاہم وہ ابھی "کل" یا ماں ہی کا دست نگر ہے اور اس کے تجربات بھی "کل" کے اجتماعی رجحان سے متاثر ہیں۔ عام زندگی میں بھی بچے کا شعور اور اس کی بصارت اس قدر توانا نہیں ہوتی کہ وہ اشیا کو پوری طرح ذہن کی گرفت میں لے سکے اور اس لیے وہ ہمیشہ ماحول پر ایک پھیلتی ہوئی سی نظر ڈالتا ہے۔ اس کی یادداشت میں اشیا کے کھردرے کنارے محفوظ نہیں رہتے۔ صرف ایک مجموعی تاثر باقی رہتا ہے۔ یہی حال غزل کا بھی ہے۔ گیت جنگل کی پیداوار تھا اور جنگل میں لامسہ، سامعہ، اور شامہ تو متحرک ہوتی ہیں مگر باصرہ پس منظر میں رہتی ہے۔ لامسہ، سامعہ اور شامہ کی تنگ و تاز کا عمل محدود ہے اور چونکہ ان کی بقا، کا راز جنگلی بیل کی طرح چمٹنے اور لپٹنے کی خصوصیات میں مضمر ہے اس لیے گیت نے جو ان حسیات سے متعلق ہے چمٹنے لپٹنے اور بت کی پوجا کرنے کے رجحان کو اپنایا ہے۔ دوسری طرف غزل اس وقت وجود میں آتی ہے جب جنگل کا باسی جنگل کے کنارے پر کھڑا ہو کر باہر کی دنیا پر ایک نظر ڈالتا ہے۔ وہ ابھی جنگل کے سایوں سے آزاد تو نہیں ہوا یعنی اس پر ابھی باقی حسیات کا غلبہ قائم ہے تاہم جنگل سے باہر کی کشادہ اور روشن دنیا کو ایک نظر دیکھنے سے اس کے ہاں باصرہ بھی متحرک ہو گئی ہے، وہ ابھی ایک آوارہ گرد کی طرح کھلے میدان میں نہیں آیا۔ اگر ایسا ہوتا تو غزل کے تجربے سے قطع تعلق کر لیتا۔ دوسری طرف وہ اب جنگل کا باسی بھی نہیں ورنہ وہ غزل کے بجائے گیت کو بروئے کار لاتا۔ وہ تو اب جنگل اور میدان کے سنگم پر ایستادہ ہے اور "کل" اور "جزو" کے ربط باہم کو اجاگر کر رہا ہے۔ چونکہ غزل انسان کے ذہنی ارتقا کے اس خاص مقام کی پیداوار ہے اس لیے اس میں استقرائی عمل[1] کے بجائے انتخراجی عمل کار فرما ہے اور اشیا کے وجود کا احساس پوری طرح ابھر نہیں سکا۔

غزل میں انتخراجی عمل کی نمو اس بات پر دال ہے کہ اس میں انفرادیت کا عمل پوری طرح اجاگر نہیں ہوا۔ دراصل غزل انسانی ذہن کے تدریجی ارتقا میں اس مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں فرد کے ہاں پہلی بار بغاوت، سوچ اور تخیل متحرک ہوتا ہے اور وہ سوسائٹی کے "کل" سے الگ ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے لیکن ابھی فرد اور سوسائٹی کی مفارقت وجود میں نہیں آتی۔ فرد کو اضداد کا شعور ضرور حاصل ہو گیا ہے لیکن ابھی وہ احساسی طور پر سوسائٹی کے "کل" ہی سے ایک بڑی حد تک وابستہ ہے اور ایک زقند سی بھر کر دوبارہ سوسائٹی کے پرچم تلے آ کھڑا ہوتا ہے۔ غزل تہذیب کے اس مرحلے کی پیداوار ہے جہاں صنوبر باغ میں آزاد بھی ہوتا ہے اور پا بہ گل بھی یعنی جہاں فرد سوسائٹی سے الگ بھی ہوتا

---

[1] Inductive Method

ہے اور اس کے تابع بھی، چنانچہ غزل میں بیک وقت سوسائٹی سے بغاوت اور مطابقت کے شواہد ملتے ہیں۔ مطابقت کے پہلو کا ذکر ہو چکا ہے، مزید وضاحت کے لیے اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ غزل میں فرد کی انفرادیت تو ابھرتی ہے لیکن کل یا سوسائٹی کی اجتماعیت فوراً اس پر اپنی چھاپ ثبت کر دیتی ہے اور غزل کا شعر کسی خاص واقعے یا شے کی عکاسی کے بجائے اس واقعے یا شے کو اجتماعی تحریکات کی تفہیم کے لیے ایک علامت میں تبدیل کر دیتا ہے مثلاً غزل میں سلاسل، زندان، رہبر، رہزن، گل، بلبل وغیرہ کو ان کے لغوی مفہوم میں استعمال کرنے کے بجائے بعض اجتماعی احساسات و کیفیات کی عکاسی کے لیے رمزیہ انداز میں استعمال کرنے کا رجحان وجود میں آیا ہے جو غزل کے مزاج کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔ غزل اس اعتبار سے سوسائٹی کے کل کے تابع ہے کہ یہ جس چیز یا کیفیت کو چھوتی ہے، اس کے منفرد پہلوؤں کو ہموار کر کے اسے کل کی وسعتوں میں فی الفور ضم کر دیتی ہے، چنانچہ غزل فرد کی کسک اور فریاد کو سوسائٹی کی کسک اور فریاد کے لیے ایک علامت کے طور پر استعمال کرنے کی طرف سدا مائل رہتی ہے، نیز اسی لیے وہ کردار کو مثالی نمونے میں مبدل کر کے پیش کرتی ہے تاکہ اس کا صرف عمومی پہلو منظرِ عام پر آ سکے۔ شاعر کا غزل میں اپنے اصل نام کے بجائے تخلص کو استعمال کرنا بھی اپنی شخصیت کی تہذیب کر کے خود کو ایک مثالی نمونے کے طور پر پیش کرنے کی ایک کاوش ہے لیکن جس طرح بچہ ماں کے نظام سے بغاوت کرتا ہے بعینہٖ غزل کا شاعر اجتماعی قدروں سے ہم آہنگ ہونے کے باوصف، سوسائٹی کی ریاکاری اور تصنع کو ہدفِ طنز بھی بناتا ہے۔ غزل میں زاہد، ملا اور محتسب کے خلاف شاعر کا محاذ قائم کرنا دراصل اس بغاوت ہی کی ایک صورت ہے جو فرد کی انفرادیت کے معرضِ نمود میں آنے کا نتیجہ ہے۔ گویا اب فرد کو خیر اور شر (روشنی اور تاریکی) میں تمیز کرنے کی صلاحیت حاصل ہو گئی ہے اور اگرچہ وہ ابھی اپنے تحفظ کے لیے کل سے وابستہ ہے تاہم اس نے اب آنکھیں کھول لی ہیں اور ایک نئے مرکزی نقطے پر کھڑا ہو گیا ہے۔ غزل کا شعر انفرادیت کے اس میلان کا غماز ہے کہ پوری غزل سے ردیف قافیہ اور موڈ کے اعتبار سے منسلک ہونے کے باوصف اس کی ایک الگ حیثیت بھی ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ انفرادیت کا یہ عمل ہیئت تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ اسے پار کر کے احساس اور ذہن کی سطح پر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ گیت، شعورِ ذات کا پہلا مرحلہ تھا، غزل شعورِ ذات کے اس مقام کی نشاندہی کرتی ہے جہاں اس میں شعورِ کائنات بھی شامل ہو جاتا ہے لیکن کوئی بھی صنفِ شعر محض قدرت کی عطا نہیں اور نہ یہ ضروری ہے کہ کسی ملک کی شاعری اصنافِ شعر کی نمو کے سلسلے میں انسانی ذہن

لے Type

کے تدریجی ارتقا ہی کو پیش کرے؛ چنانچہ بعض ملکوں میں نظم پہلے وجود میں آجاتی ہے اور گیت یا غزل بعد میں اور بعض میں گیت یا غزل سے شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ گیت، غزل اور نظم انسانی ہماگی میں تین اہم نشانات ہیں اور اپنے اپنے مرکزی نقطوں ہی کے عکاس ہیں تاہم اس بات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے کہ کسی ملک میں ایک خاص صنفِ شعر کی نمو اور ترقی دراصل اس ملک کے جغرافیائی حالات اور ثقافتی بنیادوں کی رہینِ منت ہوتی ہے اور ان کا جائزہ لیے بغیر اس صنفِ شعر کے مزاج کا تعین مشکل ہے۔ مثال کے طور پر غزل صرف مشرق کی چیز ہے مغرب کی ادبیات میں اس کا کوئی وجود نہیں۔ یہ اس خطۂ زمین کی پیداوار ہے جہاں سر بفلک پہاڑ، حدِ نظر تک پھیلے ہوئے صحرا، زرخیز میدان اور گھنے جنگل ہیں اور جہاں جدید دور سے قبل کھانے پینے کی اشیاء کی فراوانی، فطرت کی فراخدلی کا ایک قدرتی نتیجہ تھی۔ بے شک اس خطۂ زمین پر بڑے بڑے سیاسی طوفان بھی آئے لیکن ان طوفانوں کے طویل درمیانی وقفے مفاہمت، سکون اور تہذیبی ارتباط ہی کے دَور تھے اور ان میں رہتے ہوئے افراد کی شخصیتیں بیضوی صورت اختیار کر گئی تھیں۔ دوسرے لفظوں میں فرد کا ذہنی تناؤ اور انفرادیت کا رجحان تہذیب سے ملو ہو کر آسودہ ہو گیا تھا۔ گویا اس خطۂ زمین پر انفرادیت ابھر تو آئی تھی لیکن تہذیبی ورثے نے اس انفرادیت کو ایک الگ "کل" میں تبدیل ہونے کی اجازت نہیں دی اور یوں فرد سوسائٹی کے ساتھ اس طور وابستہ رہا جیسے درخت جنگل کے ساتھ یا بچہ ماں کے ساتھ! ایسے ماحول میں ایک ایسی صنفِ شعری کو فروغ حاصل ہو سکتا تھا جس میں انفرادیت کی کلبلاہٹ بھی موجود ہو اور کُل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بھی! اور غزل کو اسی لیے یہاں فروغ بھی حاصل ہوا لیکن غزل کی ابتدا کو ملحوظ رکھیں تو یہ نظر آتا ہے کہ غزل نے اوّل اوّل ایران میں جنم لیا۔ ظاہر ہے کہ مشرقی ممالک میں ایران نے اس ثقافتی پس منظر کو پہلے پیدا کیا ہو گا جو غزل کی نمو کے لیے ناگزیر ہے؛ چنانچہ غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ایران کے اس ثقافتی پس منظر پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

ایران افریشیا کا ایک حصہ ہے اور آریاؤں کی آمد سے قبل سارا افریشیا ارضی تہذیبوں کا گہوارہ اور مادری نظام کا علمبردار تھا۔ زمین اور زراعت سے گہری وابستگی کے باعث اس خطے پر زرخیزی کا تصور مسلط تھا اور زرخیزی کے دیوتاؤں کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اس علاقے کی تہذیبوں میں لِنگ اور یونی کی پوجا کا تصور ایک ایسے ماضی کی طرف اشارہ کرتا ہے جب یہ علاقہ جنگل کی تہذیب سے نکل کر زرعی تہذیب سے وابستہ ہو گیا تھا اور یہاں زرخیزی کے دیوتاؤں کو تمام تر اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس نئے رجحان کے پس منظر میں اس بڑے انکشاف کے شواہد ملتے ہیں جو انسانی زندگی کے ایک خاص دور میں سامنے آیا اور جس نے انسانی افکار کی نہج ہی بدل دی۔ پرانے پتھر کے زمانے میں ابھی انسان افزائشِ نسل کے محرکات سے آگاہ نہیں تھا اسے اس بات کا علم نہیں تھا کہ بیج سے پودا اور عورت

مرد کے وصال سے بچہ پیدا ہوتا ہے جب اس پر یہ انکشاف ہوا تو اس کے ہاں فی الفور یہ احساس بھی بیدار ہو گیا ہو گا کہ انسان کی پیدائش کے سلسلے میں وہ مجبور محض نہیں بلکہ ایک بڑی حد تک مختار ہے! چنانچہ اس کے ہاں ان جوہوں کی پرستش کا جذبہ ابھرا جو اس "تخلیق" میں اس کے معاون تھے اور یوں زرخیزی کا تصور انسان کی پہلی اہم ذہنی پرواز کے طور پر نمودار ہو گیا۔ بہرحال افریشیا ارضی تہذیب کا گہوارہ تھا اور ایران نے بھی یہی ثقافتی پس منظر ورثے میں حاصل کیا تھا[1]

پھر جغرافیائی اعتبار سے ایران اس زرخیز "ہلال" سے ملحق بھی ہے جس میں عراق، شام، فلسطین اور مصر شامل ہیں اور اس لیے اس پر ان ارضی تہذیبوں کے گہرے اثرات بھی مرتسم ہوئے لیکن ایران کو جغرافیائی اعتبار سے ایک اور خصوصیت بھی حاصل ہے۔ ایران کی سطح مرتفع دراصل وہ زمینی پل ہے جو افریشیا کو وسطی ایشیا سے ملاتا ہے اور اس لیے قدیم زمانے ہی سے ایران کو ایشیا سے وارد ہونے والے قبائل کی یلغار کا مقابلہ کرنا پڑا ہے نہ صرف یہ بلکہ دوسرے ممالک کی بہ نسبت ایران پر بدیسی قبائل کی یلغار بہت شدید بھی تھی اور یہاں بدیسی زیادہ تعداد میں آباد بھی ہوئے۔ ایران کے مقابلے میں ہندوستان کی دھرتی میں زرعی نظام کے علاوہ تہذیب الارواح بھی رائج تھی گویا ارضی تہذیب کی جڑیں نسبتاً زیادہ گہری تھیں۔ پھر یہاں جو حملہ آور آئے تعداد میں نسبتاً کم ہونے کے باعث آہستہ آہستہ ہندوستانی تہذیب میں ضم ہوتے چلے گئے! چنانچہ لبعدازاں جب ثقافتی نشوونما کا دور آیا تو فنونِ لطیفہ میں دھرتی کے گہرے اثرات واضح طور پر ابھر آئے لیکن اس کے برعکس ایران میں آریائی اور غیر آریائی اثرات تقریباً ہم پلہ تھے! چنانچہ یہاں روشنی اور تاریکی، وحدت اور کثرت، جزو اور کل کی ثنویت مقابلتہً پہلے وجود میں آگئی۔ زرتشت کا نظریہ اسی ثنویت پر استوار تھا اور جب اس نے خیر اور شر، روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کیا تو گویا قطعاً غیر شعوری طور پر آریا اور غیر آریا کے فرق کو بھی واضح کر دیا۔ آگے چل کر جب ایران کے فکری ہیجان نے تصوف اور ثقافتی ابال نے غزل کو پیدا کیا تو ان میں جزو اور کل اور تاریکی اور روشنی کی یہ ثنویت نمایاں ہو گئی فی الواقعہ ایران میں آریائی اور غیر آریائی عناصر کی آویزش نے ذہنی ارتقا کے اس مقام کو اجاگر کیا جو بچے اور ماں کے ربط باہم کا عکاس ہوتا ہے، اسی لیے یہاں رات اور دن کے وصال کی وہ صورت پیدا ہوئی جس نے غزل میں بطور خاص خود کو نمایاں کیا۔

غزل کے آغاز کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اس نے عربی قصیدے کے اس ابتدائی حصے سے

---

[1] J.H.Hiffe-Persia and the Ancient World) P.3 (Legacy of Persia) P-3

جنم لیا جسے تشبیب، نسیب یا قول (غزل) کا نام ملا ہے۔ ساتویں صدی ہجری کے شمس الدین محمد بن قیس الرازی نے پہلی بار تشبیب، نسیب اور غزل ایسی اصطلاحات کے مفاہیم کو واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ تشبیب میں شاعر آپ بیتی کا انداز اختیار کرتا ہے جب کہ نسیب میں وہ جگ بیتی کی روش اختیار کرتے ہوئے فرضی اور روائتی محبت کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ غزل کے بارے میں اس نے لکھا کہ یہ حدیث زناں وصفت عشق بازی با ایشاں ہے اصطلاحات کی اس توضیح سے یہ خیال عام ہوا کہ غزل عورت سے باتیں کرنے کی ایک صورت ہے اور یہ خیال ایک طویل مدت تک رائج رہا۔ اردو غزل کی وسعت کے پیش نظر اردو کے ایک ممتاز نقاد پروفیسر مسعود حسن رضوی[1] نے اس توضیح میں قدرے کشادگی پیدا کی اور اسے عورتوں سے باتیں کرنے کے بجائے عورتوں کی باتیں کرنا قرار دیا لیکن بات بن نہ سکی۔

بات دراصل یہ ہے کہ تشبیب، نسیب یا قول نظم کی ایک صورت ہے اور غزل سے مزاجاً قطعاً مختلف ہے قصیدے کے ابتدائی حصے میں شاعر محبت کی ایک حکایت پیش کرتا ہے اور ایک خاص قسم کی فضا کو وجود میں لاتا ہے۔ سفر کرتے ہوئے اسے کچھ کھنڈرات نظر آتے ہیں اور یکایک اسے اپنی جوانی کے ایام یاد آجاتے ہیں پھر اس کے ذہن میں محبوبہ کا سراپا طلوع ہوتا ہے اور وہ وصال اور فراق کی باتیں کرنے لگتا ہے۔ بے شک قصیدے کے اس ابتدائی حصے اور بعد کی فارسی غزل میں ہئیت کے اعتبار سے مماثلت موجود ہے۔ تاہم مزاج کے اعتبار سے دونوں میں بڑا فرق ہے اور یہ فرق محض نظم اور غزل کا فرق نہیں بلکہ عرب اور ایران کا فرق بھی ہے۔ عرب کا باشندہ صحرا میں زندگی گذارتا تھا۔ مسلسل سفر اور آوارہ خرامی اس کا مسلک تھا اور اس کے نتیجے میں ہر روز اسے نئی سے نئی صورت حال سے متصادم ہونا پڑتا تھا گویا وہ بنیادی طور پر ایک سیاح یا آوارہ گرد تھا۔ وہ حقائق کے تجزیے کی مدد سے اور تجربات سے گزر کر کسی نتیجے پر پہنچتا تھا ایسے خاص مزاج کے تحت عربی شاعری میں قصیدہ ایسی صنف ہی رائج ہو سکتی تھی جو استقرائی طریق فکر کی غماز تھی۔ دوسری طرف ایران قدیم زمانے ہی سے ایک منضبط اور منظم معاشرے کا علمبردار تھا یعنی اگرچہ ایران میں انفرادیت کا عمل بھی وجود میں آگیا تھا تاہم یہاں کا فرد بحیثیت مجموعی سماج کے "کل" میں محض ایک پرزے کی حیثیت رکھتا تھا؛ چنانچہ وہ خود حقائق سے متصادم ہونے اور تجربات حاصل کرنے کی بہ نسبت کل یا سوسائٹی کے اجتماعی تجربات سے اخذ و اکتساب کی طرف زیادہ مائل تھا۔ اسی لیے اس کے ہاں استخراجی طریق

۱؎ رسالہ "نگار" فروری مارچ ۱۹۴۶ء

کا مقبول ہوا اور اس کے ادب میں غزل ایسی صنف مروج ہوئی جو فرد اور سوسائٹی، اجزا اور کل کے ربطِ باہم کی غماز تھی۔ پھر ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ایران میں ابتدا ہی سے ایک ایسی صنف بھی رائج تھی جسے "چامہ" کا نام ملا تھا اور جو ہندی گیت کی طرح بیک وقت شاعری بھی تھی اور موسیقی بھی۔ ایران کے دیہات میں چامہ بہت مقبول تھا، بالخصوص عورتوں کے کہے ہوئے چامے زیادہ دلکش اور پسندیدہ ہوتے تھے۔ چونکہ غزل مزاجاً[1] گیت کی اساس پر استوار ہے اس لیے غزل کو عربی تشبیب کے بجائے ایرانی چامہ سے منسلک کرنا زیادہ قرینِ قیاس ہے۔

غزل، جذبے کی اساس پر استوار ہے لیکن جذبے سے قطع تعلق کیے بغیر تخیل کی عارضی جست کا منظر بھی پیش کرتی ہے۔ جذبے کی تہذیب کا یہ عمل غزل کے تین اہم موضوعات یعنی آزادہ روی کا رجحان، تصوف اور عشق میں موجود ہے۔ ان میں سے پہلے آزادہ روی کے رجحان کو لیجیے: غزل میں زاہد، محتسب یا ملا کو طنز کا نشانہ بنانے اور قواعد و ضوابط کو زنجیریں قرار دینے کی روش وجود میں آئی ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ایرانیوں نے عربوں کے تسلط کو ذہنی طور پر کبھی تسلیم نہیں کیا تھا، مگر چونکہ ان کے لیے عام زندگی میں کھلم کھلا بغاوت کو ہوا دینا ممکن نہیں تھا اس لیے انھوں نے غزل کا سہارا لے کر اپنے ردِ عمل کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زہد اور پاکیزگی کے میلان کو طنز کا نشانہ بنایا۔ بادی النظر میں تو بات درست معلوم ہوتی ہے لیکن گہری نظر سے دیکھیں تو غزل کے اس رجحان کو محض عربوں سے بغاوت تک محدود کرنا یا اسے آوارگی کا نام دینا قرینِ قیاس نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ غزل قواعد و ضوابط کے خلاف اس قدر نہیں جتنی ریاکاری، فریب اور تصنع کی ان "صفات" کے خلاف جس کا علمبردار زاہد یا ملا ہے۔ دراصل کلچر ایک اندرونی ابال کے تحت کچھ قدروں کو وجود میں لاتا ہے اور یوں انسان کی ذہنی سطح کو بلند تر کر دیتا ہے لیکن کچھ عرصہ بعد جب اس کا زور ٹوٹتا ہے تو مراجعت کا عمل وجود میں آ جاتا ہے۔ مراجعت کا یہ عمل تہذیبی حد بندیوں کو ترک کر کے جنگل یا عظیم ماں[2] کے اس ماحول کی طرف پلٹنے کی ایک صورت ہے جو اخلاقی ضوابط سے ناآشنا ہوتا ہے لیکن تہذیب کا چھلکا مراجعت کے اس عمل کو ایک نقاب سا اوڑھا دیتا ہے اور یوں ریاکاری اور تصنع کی وہ فضا پیدا ہوتی ہے جسے غزل کا شاعر ہدفِ طنز بناتا ہے۔ شاعر سوسائٹی کے بطن میں ایک نئی کروٹ کے مانند ہے اور اسے سوسائٹی کی تخلیقی لپک کا نام دینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ غزل کے شاعر کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس نے حیوانی زندگی کی طرف سوسائٹی کی مراجعت

---

[1] شعر اور غزل ص ۹۳ از مجنوں گورکھپوری [2] Great Mother

کو محسوس کر لیا ہے اور اس پر سوسائٹی کے زنگ آلود اور پامال ضوابط کا راز کھل گیا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تہذیب کی دوڑ میں یہ ضوابط اب محض زنجیریں اور سلاسل ہیں اور سوسائٹی ان کو محض ایک پردہ بنا کر اپنی ابتدائی حیوانی سطح کی طرف مراجعت کر رہی ہے؛ چنانچہ وہ ان ضوابط کی نفی کر کے ایک نئی سطح کی طرف جست بھرتا ہے جو بنیادی طور پر ایک تہذیبی عمل ہے۔ غزل میں نئی قدروں کی تلاش کا یہ عمل بہت واضح ہے اور یہ دراصل فرد کی نئی نویلی "انفرادیت" پر دال ہے؛ چنانچہ اسے آوارگی کا رجحان قرار دینا اس کی اصل روح سے ناواقفیت کا اظہار کرنا ہے[1]۔

غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے "التصوف"۔ التصوف نہ صرف مادری نظام کی بوقلمونی، زرخیزی، تنوع اور تقسیم (یعنی مایا) کے خلاف ایک ردِ عمل کی صورت میں ابھرا ہے بلکہ بقول نکلسن[2] تصوف کی ساری تاریخ اس احتجاج کو پیش کرتی ہے جو خدا اور بندے کے فراق پر معرضِ وجود میں آیا تھا۔ یہاں اگر اس بات کو ملحوظ رکھیں کہ خدا کی بنیادی صفت اس کی "یکتائی" ہے اور بندے کی امتیازی صفت اس کی "جزویت" تو پھر کُل اور جزو کے اس فراق کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے جسے نفسیات کی زبان میں ماں اور بچے کے فراق کا نام دیا جائے گا۔ غزل میں تصوف کے رواج پانے کی ایک اہم وجہ یہ تھی کہ اس نے "کُل" کے اجزا میں بٹ جانے کے عمل کے خلاف احتجاج کیا۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح غزل میں بچے نے ماں کے پھیلنے، تقسیم ہونے اور بہ جانے کو اپنے

---

[1] غزل میں زاہد کی ریاکاری اور ہوس پرستی کو نشانۂ طنز بنانے کے اس رجحان کا اندازہ ان چند اشعار کے مطالعہ سے بخوبی ہو سکتا ہے!

؎ وہ شیفتہ کہ دھوم تھی حضرت کے زہد کی	میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے (شیفتہ)
؎ کہاں مے خانہ کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ	پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے (غالب)
؎ یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر	اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر (انشاء)
؎ از قولِ زاہد کردیم توبہ	وز فعلِ عابد استغفر اللہ (حافظ)
؎ واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند	چوں بخلوت می روند آں کارِ دیگر می کنند (حافظ)
؎ لوگ کیوں شیخ کو کہتے ہیں کہ عیار ہے وہ	اس کی صورت سے تو ایسا نہیں پایا جاتا (حالی)
؎ ہو گئے نام بتاں سنتے ہی مومن بے قرار	ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں (مومن)

[2] Nicholson-Literary History of Arabs P.231

سینے سے چمٹانے کے عمل سے عارضی طور پر انحراف کیا تھا بعینہٖ تصوّف میں صوفی نے "مایا کی بوقلمونی، زرخیزی، تنوع اور چمٹانے کی فضا سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی؛ چنانچہ تصوّف میں انفرادیت کی وہ جست وجود میں آئی جو غزل کا بھی ایک بنیادی وصف ہے۔ منصوؔر نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ خدا اپنے انفراد کی حالت میں محبت کی روشنی سے منور تھا۔ اس روشنی سے اس کی صفات کا ایک سیلاب سا بہہ نکلا اور کائنات کا تنوع عالم وجود میں آگیا۔ نفسیات کی زبان میں منصوؔر کا یہ نظریہ اس بات سے مماثل ہے کہ عورت ایک کل کی حیثیت میں تقسیم اور تنوع کی یہ فضا "مایا" یا سراب کہلائی اور فرد نے جو عورت کے اس نئے روپ (یعنی ماں کے روپ) کی پیداوار تھا۔ اس سے بغاوت کرکے خود کو ایک نئے کُل میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ یوں تصوّف میں انفرادیت کی جست نمودار ہوئی۔

تصوّف کی پیدائش اور فروغ کے بارے میں بہت سی قیاس آرائیاں ہو چکی ہیں۔ مثلاً براؤن نے اس سلسلے میں چار اہم نظریوں کا حوالہ دیا۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ تصوّف دراصل رسولِ اکرمؐ کے ارشادات سے ماخوذ ہے۔ دوسرا یہ کہ تصوّف سامی مذہب کے خلاف ایک آریائی ردِعمل ہے۔ تیسرا یہ کہ اس پر نوفلاطونیت کے اثرات مرتسم ہیں اور آخری یہ کہ تصوّف نے ایران کی سرزمین سے جنم لیا ہے۔ دوسری طرف نکلسنؔ کا مؤقف یہ ہے کہ ان میں سے ہر مکتبۂ فکر میں سچائی کی رمق موجود ہے[۲]۔ اس سے بات کچھ گڈمڈ سی ہو گئی ہے۔ دراصل جب تک ایک وسیع تاریخی اور ثقافتی پس منظر کو ملحوظ نہ رکھا جائے کسی تحریک یا مکتبۂ فکر کے آغاز کا عمل نظروں سے پوشیدہ ہی رہتا ہے۔ مثلاً تصوّف کے بارے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ آٹھویں؍ نویں صدی عیسوی میں اس کی نمود دراصل اس کا احیا ہے آغاز نہیں! اس کی ابتدائی کڑیاں تو آٹھویں صدی قبل از مسیح کے لگ بھگ وجود میں آئی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آریا (جو بدوی حیات کے علمبردار تھے) غیر آریا سے (جو مادری نظامِ حیات سے منسلک تھے) متصادم ہو چکے تھے اور تصادم کے گرد و غبار کے ہٹتے ہی انسان کی روحانی بنیادیں استوار ہونا شروع ہو گئی تھیں۔ ہندوستان میں یہ اپنشدوں اور بدھ مت اور جین مت کا زمانہ تھا۔ ایران میں زرتشت اور متھرا ازم کا، یونان میں یونانی مفکرین کا اور فلسطین میں ایلیجا، جرمیا، اشعیا وغیرہ پیغمبروں

---

[۱] Browne-Literary History of Persia. pp 419-421

[۲] Nicholson - A Literary History of Arabs P.384

کا۔ ان تمام مکاتبِ فکر میں مکانی بُعد کے باوجود انفرادیت کا وہ میلان ملتا ہے جو خالص ارضی معاشرے (یعنی ماں کی دنیا) سے منحرف ہونے کا میلان ہے بالخصوص ایران، ہندوستان اور یونان پر آریاؤں کی یلغار بہت شدید تھی اور انہی ممالک میں ایک بے پناہ روحانی ابال کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ بعدازاں جب تیسری صدی عیسوی میں اسکندریہ کے پلاٹینس نے نو فلاطونیت کا پرچار کیا اور آٹھویں نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے ہندوستان میں وحدت الوجود کے احیا کی کوشش کی اور ایران میں تصوف نے قدیم آریائی تحرک کو تقویت بخشی تو دراصل یہ سب کچھ روح اور جسم، آریا اور غیر آریا کے اس تصادم ہی کا نتیجہ تھا جس کی اوّلین لہر کئی سو برس پہلے پیدا ہوئی تھی۔

تصوّف کے اس آغاز کو ملحوظ رکھنے سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کُل اور جزو کی ثنویت کا عکاس ہے۔ واضح رہے کہ غزل میں بھی عورت کے ماں میں تبدیل ہوتے ہی جزو اور کُلؔ اور بچے اور ماں کی ثنویت ابھر آتی ہے کہ وہ ماں کے شکنجے سے نکل کر دوبارہ اس "کُل" میں ضم ہو جائے جس سے وہ برآمد ہوا تھا لیکن چونکہ عورت اب بحیثیت کُل "موجود نہیں ہوتی۔ اس لیے تدریجی ارتقاء کے تحت فرد یا جزو "ماں کی دنیا" سے منقطع ہو کر خود کو ایک نئے "کُل" میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ غزل میں ایک نئے کُل میں تبدیل ہونے کا عمل تو وجود میں نہیں آتا البتہ جزو اور کل کا تصادم ضرور ظاہر ہوتا ہے[1] چنانچہ غزل کا یہ امتیازی وصف ہے کہ اس میں ماں کی وہ دنیا بھی موجود ہے جسے تصوّف نفرت کی نظروں سے دیکھتا ہے اور جزو کی وہ فکری جست بھی جس کا سب سے بڑا علمبردار خود صوفی ہے۔

---

[1] غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے جن میں جزو خود کو کُل کے روبرو کھڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا — تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا (درد)

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے (غالب)

وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آ سکے — آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے (درد)

ہر چند ہر ایک شے میں تُو ہے — پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے (غالب)

صد جلوہ رُو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے — طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے (غالب)

تجھ کو دیکھا مگر اس طرح کہ دیکھا ہی نہیں — اپنی کم مائگی جرأت و ہمت کی قسم (اصغر)

ہجومِ تجلّی سے معمور ہو کر — نظر رہ گئی شعلۂ طور ہو کر (اصغر)

تجھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر — بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر (اصغر)

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

غزل کا آخری اہم موضوع ہے عشق! واضح رہے کہ یہاں محبت کے بجائے عشق کا لفظ ارادی طور پر استعمال ہوا ہے محض اس لیے کہ یہ غزل کے مخصوص مزاج کا عکاس ہے۔ محبت ایک نسبتاً محدود کیفیت ہے جس میں ایک خاص فرد ایک خاص ہستی سے پیار کرتا ہے لیکن عشق ایک وسیع تر کیفیت ہے جس میں معشوق شخصی حیثیت کے بجائے عمومی حیثیت میں ابھرتا ہے! چنانچہ خود عشق ارضی صفات کے بجائے عمومی صفات کا حامل قرار پاتا ہے۔ معشوق کے بیان میں بھی غزل نے کسی خاص گوشت پوست کی ہستی کا ذکر نہیں کیا بلکہ معشوق کے لفظ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا ہے! چنانچہ غزل میں سراپا نگاری کی روایت بھی بعض ایسی صفات کے بیان پر مشتمل ہے جو غزل کے محبوب کا مشترکہ اثاثہ ہیں یعنی ہر غزل گو شاعر کا محبوب بعض مشترکہ ارضی صفات ہی کا مظاہرہ کرتا ہے' غزل کے محبوب میں شخصی خصوصیات کے بجائے عمومی خصوصیات کی نمود غزل کے بنیادی رجحان کا ایک منطقی نتیجہ ہے اور وہ یوں کہ غزل اپنی داخلیت کے باوصف ایک ایسا آئینہ ہے جس میں زندگی کا مجموعی نقش منعکس ہوتا ہے اور غزل گو شاعر تجزیاتی مطالعہ کے بجائے ایک اجمالی نظر کا قائل ہوتا ہے۔ نتیجۃً غزل کے شعر میں بڑی سے بڑی حقیقت اور طویل سے طویل کہانی بھی محض ایک استعارے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک منتقل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس طریق کار نے غزل گو شاعر کے سارے جذباتی اور احساسی ردِ عمل کو متاثر کیا ہے اور زندگی کی طرف اس کی پیش قدمی کو ایک خاص نہج عطا کی ہے! چنانچہ وہ صداقت کی تلاش میں "حقیقت" کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک حقیقت کو دوسری حقیقت کے ساتھ ملا کر ایک مجموعی تاثر کو ترتیب دیتا ہے گویا غزل کے زیرِ اثر زندگی کے مظاہر کرداروں یا ٹکڑوں کے بجائے روائتی نمونوں یا ثابت حقیقتوں کے پیکر میں دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے متمیز کر سکیں بلکہ اس نے ایک روائتی پیکر یا نمونے کی صورت اختیار کی ہے اور اس میں ہمیشہ نہ صرف زمانے کے مقبولِ عام محبوب کے خصائص

---

۵ تعینات کی حد سے گذر رہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کا (فانی)

۵ ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے (درد)

۵ مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے "ہو" کریں (درد)

جمع ہوئے ہیں بلکہ زمانے کے عالمگیر رجحانات سمٹ آئے ہیں [لہ]۔

غزل کے عشق کو عام طور سے عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کے خانوں میں بانٹنے کی کوشش ہوئی ہوئی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین اور ان کے بعد ڈاکٹر سید عبداللہ اس تقسیم کو نہیں مانتے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ اپنی "اصل" کے اعتبار سے عشق کی سب صورتیں مجازی ہوتی ہیں، چنانچہ جس چیز کو عرفِ عام میں عشقِ حقیقی کہا جاتا ہے، وہ عشقِ مجازی ہی کی ایک صورت [لہ] ہے۔ ان ناقدین کی یہ بات بالکل درست ہے کیونکہ عشق میں بنیادی تو جذبات ہی سے استوار ہوتی ہے اور اس لیے جذبے کے عنصر کی نفی ممکن نہیں۔ تاہم ایک اور اعتبار سے غزل کے عشق کے دو مدارج کی نشان دہی ممکن ہے اور یہ نشان دہی غزل کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ازبس ضروری ہے۔ ان میں سے پہلا درجہ تو وہ ہے جس میں معشوق ایک بُت کی حیثیت میں عاشق کو اس کے اپنے عشق کا پَرتو دکھاتا ہے اور عاشق نرگسیت کے عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے، یعنی خود پرستی کے مسلک کو اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں محبوب کا بُت پانی کے ایک شفاف چشمے کا کام سرانجام دیتا ہے۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں بت، شاعر کے جذبۂ عشق کو وسیع اور عالمگیر ہونے اور اس کی شعاعوں کو زندگی کے دوسرے مظاہر تک پہنچانے کے لیے ایک آئینے کی حیثیت میں ابھرتا ہے اور یوں عشق میں عمومیت اور ماورائیت کا رنگ پیدا کر دیتا ہے محبت (چاہے وہ غزل کی محبت ہی کیوں نہ ہو) بت پرستی کی ایک صورت ضرور ہے لیکن غزل کے ایک مخصوص گمومی اور اجتماعی رجحان کے تحت بُت پرستی کے اس عمل میں ایک انوکھی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ گیت میں بُت پرستی کا انداز کچھ یوں ہے کہ محبوب بحیثیت ایک بُت شاعر کی عزیز ترین منزل ہے۔ یہ منزل مقصود بالذات ہے اور شاعر ایک جان ہار پجاری کی طرح اس منزل (بُت) پر اپنی ساری توجہ مبذول رکھتا ہے۔ اسی لیے گیت میں سراپا نگاری اور بُت پرستی کے رجحان کو اہمیت ملی ہے کہ یہ جذبے کی تسکین کے لیے ایک سیدھے راستے کو اختیار کرتا

[لہ] "اردو غزل میں محبوب کا تصور" از مصنف۔ ادبِ لطیف مئی ۱۹۵۸ء۔

[لہ] "ولی سے اقبال تک" ص ۱۸ از ڈاکٹر سید عبداللہ۔

ہے جب کہ غزل اپنی فطری آزادہ روی کے تحت ایک چکر سا لگا کر واپس آتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جہاں کہیں غزل میں خالص بُت پرستی کا رجحان ابھرا ہے وہاں بھی معشوق (بُت) کے خدوخال کے بیان میں ایک عمومی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور یہ بُت ایک منفرد ہستی کی حیثیت میں نہیں بلکہ ایک مثالی ہستی کے روپ میں ابھر آیا ہے۔ غزل کا یہ بت ایک کھردرے پتھر کی طرح نہیں ——— اور اسی لیے جذبۂ عشق کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے یا تو اس عکس کو واپس عاشق کی طرف منتقل کر دیتا ہے (یوں عاشق کے ہاں نرگسیت کا رجحان جنم لیتا ہے) اور یا اسے باہر کی طرف موڑ دیتا ہے۔ دونوں صورتوں میں محبت کا خالص جذباتی اور ارضی رجحان عشق کی مجرد کیفیات میں ڈھل جاتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت ایک مثال سے ہو سکتی ہے۔ فرض کیجیے کہ سورج غزل کے عاشق کی طرح ہے اور چاند اس کے محبوب کی مانند! جب سورج کی روشنی چاند پر پڑتی ہے تو چاند ایک آئینے کی طرح اس روشنی کا کچھ حصّہ تو سورج کو لوٹا دیتا ہے اور کچھ حصّہ قبول کر کے زمین کو منتقل کر دیتا ہے۔ پہلی صورت نرگسیت کے عمل کو وجود میں لاتی ہے اور عاشق بت کے آئینے میں اپنے ہی عشق کا پرتو دیکھتا ہے۔ گویا عشق بجائے خود اپنی منزل بن جاتا ہے۔ یہاں پہنچ کر عشق ایک مستقل

۱؎ غزل کے یہ چند اشعار اس خاص کیفیت کو پیش کرتے ہیں:

؎ اپنے ہی حسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں — میرے آغوش کو اب حسرتِ آغوش نہیں (جگر)

؎ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں — ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں (فیض)

؎ دیدنی ہے شکستگی دل کی — کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے (میر)

؎ محبت میں اک ایسا وقت بھی دل پر گزرتا ہے — کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں طغیانی نہیں جاتی (فانی)

؎ کبھی تم یاد آتے ہو کبھی دل یاد آتا ہے — ہر اک بھولا ہوا منزل بہ منزل یاد آتا ہے (حفیظ)

؎ مجھے یہ ڈر ہے دل زندہ تو نہ مر جائے — کہ زندگانی عبارت ہے تیرے جینے سے (درد)

؎ ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا — مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آئے (غالب)

؎ مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال — تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے (غالب)

لگن، انہماک یا غم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور شاعر بظاہر محبوب کے ارضی وجود ہی سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ دوسری صورت اس کے عشق کو بُت کی مدد سے زندگی کی عالمگیر وسعتوں میں پھیلنے کی طرف مائل کرتی ہے۔[1] دونوں صورتوں میں ایک انفرادی عمل پر کُل کی چھاپ ثبت ہو جاتی ہے اور جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ایک نسبتاً لطیف اور عالمگیر صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کا عشق بیک وقت بُت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بُت پرستی کے عمل سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش بھی۔ اس میں انفرادیت کی جست بھی ہے اور لپٹنے کا رجحان بھی۔ یہی غزل کا طریقِ کار اور یہی اس کا مخصوص مزاج بھی ہے۔

---

[1] اس ضمن میں یہ چند اشعار دیکھیے:

؎ دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا — تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

(فیض)

؎ خبر نہ تھی کہ غمِ یار جس کو سمجھے تھے — اسی کا روپ غمِ روزگار ٹھہرے گا

(عابد)

؎ ہمارے عشق سے دردِ جہاں عبارت ہے — ہمارا عشق ہوس سے بلند و بالا ہے

(ظہیر کاشمیری)

؎ میرا دشمن بھی مرے پیار کا حقدار بنا — تجھ سے کی ہے کہ زمانے سے محبت میں نے

(ندیم)

؎ جب بھی دیکھا ہے تجھے عالمِ نو دیکھا ہے — مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا

(ندیم)

(۲)

غزل، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، بت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بت شکنی کا ایک عمل بھی۔ اس میں جزو کی بے قراری بھی ہے اور کل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بھی! لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ غزل میں ان دونوں پہلوؤں کا بیک وقت وجود ضروری ہے جہاں ایسا نہیں ہوتا اور وہ کسی ایک پلڑے کی طرف واضح طور پر جھک جاتی ہے تو اس سے غزل کا مزاج بری طرح مجروح ہوتا ہے۔ اردو غزل کے تدریجی ارتقاء میں ایسے ادوار بھی آئے ہیں جن میں غزل "توازن" کی اس صفت کو ملحوظ نہیں رکھ سکی اور اس لیے کبھی تو خالص بت پرستی اور کبھی خالص تخیل پسندی کی رو میں بہہ گئی ہے۔ تاہم بحیثیتِ مجموعی اس نے اپنی بنیادی صفت سے انحراف نہیں کیا اردو غزل کی کامیابی کی وجہ جواز یہی ہے۔

دکنی دور کی اردو غزل میں توازن کی یہ صفت مفقود ہے۔ اس دور کی غزل ہندی گیت کے اثرات کے تحت بت پرستی اور سراپا نگاری کی طرف واضح طور پر جھکی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اس میں بت کو عبور کرنے کا عمل ناپید ہے۔ یوں بھی اس دور کی اردو غزل ایک اجنبی کے مانند ہے اور ہندوستان کی فضا میں قطعاً اکھڑی اکھڑی نظر آتی ہے جب پودا باہر سے لا کر لگایا جائے تو کچھ عرصہ کے لیے اس کی نشو و نما رک سی جاتی ہے۔ پھر جب اس کی جڑیں نئی دھرتی کو چکھ لیتی ہیں اور اس کی صفات کو خود بھی جذب کرنے کے قابل ہو جاتی ہیں۔ تو اس کی نشو و نما کا عمل از سرِ نو جاری ہو جاتا ہے۔ بالکل یہی حال اردو غزل کا بھی تھا۔ آغازِ کار میں دکنی دور کی اردو غزل گویا فارسی غزل کا ترجمہ تھا اور اس میں اجتہاد کی بجائے تقلید اور تتبع کا چلن عام تھا نہ صرف یہ کہ فارسی غزل کی ہیئت بلکہ اس کے مضامین، تشبیہات، استعارات اور تلمیحات بھی مستعار لے لی گئی تھیں۔ اس دور کی اردو غزل تجربے کی جدت اور خود روانی کی کیفیات سے ایک بڑی حد تک ناآشنا ہے۔ پھر چونکہ پہلی بار فارسی غزل کو ہندوستان کی بھاشا میں منتقل کرنے کا تجربہ کیا گیا ہے اس لیے قدرتی طور پر بھاشا کی اپنی شاعری یعنی ہندی گیت کے اثرات بھی غزل میں

منتقل ہو گئے ہیں بے شک ہئیت کے اعتبار سے تو یہ غزل ہے لیکن مزاجاً ایک بڑی حد تک ہندی گیت کے مخصوص مزاج سے قریب ہے۔ دکنی دور کی اردو غزل ایک عجیب سے دوراہے پر کھڑی ہے یعنی ایک طرف تو ابھی اس میں اتنی سکت پیدا نہیں ہوئی کہ یہ فارسی غزل کی اصل روح کو پیش کر سکے اور اس لیے اس میں ایک میکانکی کیفیت وجود میں آگئی ہے اور دوسری طرف اس نے غیر شعوری طور پر ہندی گیت کے لہجے کو خود میں سمو لیا ہے اگرچہ اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی؛ چنانچہ اس غزل کو ہئیت کے اعتبار سے تو یقیناً "غزل" کا نام ملے گا لیکن مزاجاً یہ ایک ایسی فضا کی غماز ہے جس میں شعوری طور پر در آمد کیے گئے فارسی مضامین کے ساتھ ساتھ غیر شعوری طور پر ابھرے ہوئے ہندی گیت کے عناصر موجود ہیں۔ بحیثیت مجموعی دکنی دور کی اردو غزل ہئیت کے اعتبار سے ایرانی اور مزاج کے اعتبار سے ہندی ہے یہ چند مثالیں قابل غور ہیں:

؎ یوسفِ گم سو پھر آگا اب بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر تیرا امید کا ہو گا گلستاں غم نہ کھا

؎ اے خوش خبر صبا توں لے جا جواں فداں کوں
چمناں کی آرزو میں بیٹھے ہیں مے پرستاں

؎ اب مست اچھے دایم ہیں مست اچھنے کا ہنگام ہے
ساقی صراحی نقل ہور پیالے سو ہمنا کام ہے

(محمد قلی قطب شاہ)

؎ ترا قد پھول کی ڈالی نمن کھل کھل کسکانی تھے،
خوشی پا جیو کا بلبل سو غم کوں سب دوا دیتا

؎ منج مکھیں اے سرو تیرا اچپا نو یوں دیتا ہے آج
جیوں ہما اقبال کا منج گھر میں آ مسکن کیا

؎ گفتم کہ اے پری توں ہے فتنۂ زمانہ
گفتا کہ راست گفتی اے گھن بھرے سجانا

؎ گفتم کہ در جہاں یا لیلیٰ ہو آئی ہے توں
گفتا کہ من چو مجنوں پائیؔ ہوں تج دوانا

گفتم کہ خال و زلفت کیا ہے سو بول منج کوں
گفتا کہ زلف دام است ہور خال ہے سو دانا
(عبداللہ قطب شاہ)

عشق کی آگ میں جل کر راک ہونا
عشق بازی میں چاک چاک ہونا
سر لیا شوریدگی بلبل کے سار
رُخ ترا بس خوب اے گلفام فام
زمانے آج کی مجنوں ہوا پیدا
ہوا مشہور غواصی دکن میں
(غواصی)

ابرو کماناں کھینچ کر مارے پلک کے تیر سوں
زخمی ہوا دل کا ہرن لاگیا نشاں تج ہات کا
(شاہی)

دوسری طرف ہندی گیت کا عام لہجہ بھی ان غزلوں میں سرایت کر گیا ہے۔ بے شک اس دور کی اردو غزل کا بھاشا کی شاعری سے اثرات قبول کرنا ایک بالکل فطری امر تھا لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ہر صنفِ شعر کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے اور وہ اظہارِ ذات کے ایک خاص مرحلے ہی کے لیے مفید اور مناسب ہوتی ہے۔ دکنی دور میں غزل کو گیت کی فضا کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کا جو رجحان پیدا ہوا اس کے تحت محض اس لیے اعلیٰ شاعری وجود میں نہ آسکی کہ غزل مزاجاً گیت سے ایک مختلف صنف ہے اور جب یہ خود کو گیت کی فضا تک محدود کرتی ہے تو اپنی خوشبو سے دستبردار ہو جاتی ہے؛ چنانچہ دکنی دور کی اردو غزل کو نہ تو گیت کا درجہ دیا جا سکتا ہے کہ اس میں گیت کے قدرتی لوچ، غنائیت اور خود سپردگی کا فقدان ہے اور نہ اسے غزل کے مزاج ہی کا علمبردار قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں غزل کی روانی اور آوارہ خرامی کا رجحان

باقی نہیں رہا۔ اس دور کی اردو غزل میں ہندی کے لہجے کی آمیزش سے جو صورتِ حال پیدا ہوئی۔ اس کی یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:۔

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا
لگیا ہے بہوت تج سوں دل ہمارا
سکھی کچ بھی سچ توں دل میں اپنے
کتا منت کرے عاشق بچارا
سینے لیا نے تیرے جوبناں کوں
سنا منج تھے سنے تھے میں آتالا
(عبداللہ قطب شاہ)

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن منجے جینا بہت ہوتا ہے مشکل رے پیا
کھانا برہ کیتی ہوں میں، پانی انجھو پیتی ہوں میں
تج تے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا
(وجہی)

گل ہور گلاب میانے نہیں کچھ فرق ازل تے
یوں پیوں سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں
(شاہی)

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا
مجھے بدنام کیا کرتے کہیں میں جاؤں گی چھوڑو
رضا گر مجھ کو دیتے ہو کروں گی گھر میں جا دارو
اگر مج ہووے گی فرصت صبح پھر آؤں گی چھوڑو
(میراں ہاشمی)

چندر بدن کہیا تو کہی موں سنبھال بول

سورج مکھی کہیا تو کہی یوں، نہ گھال بول

(نصرتیؔ)

ان چند مثالوں کو ملحوظ رکھیں تو یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ دکنی دور کے غزل گو شعرا نے ہندی گیت کی روایت کے زیر اثر عام طور سے عورت کے جذبات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے؛ چنانچہ یہاں فریقِ مخاطب واضح طور پر مرد ہے جہاں ایسا نہیں ہے وہاں بھی لہجے اور تخاطب کی انفعالیت گیت کے اثرات کی غماز ہے۔ تخاطب میں فعلِ مذکر کے استعمال سے بعض لوگوں کو یہ شک بھی پڑا کہ دکنی دور کے شعرا بالخصوص وجہیؔ اور میراںؔ ہاشمی نے ریختی کی ابتدا کی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں فعلِ مذکر کا استعمال محض ہندی گیت کے اثرات کے تحت ہے اور ان کے ہاں ابتذال کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو ریختی سے خاص ہے۔ تخاطب کے اس خاص انداز کے علاوہ دکنی دور میں بت پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان بہت قوی ہے اور غزل کے شاعر نے بت کو عام طور سے مقصود بالذات قرار دے لیا ہے۔ یہاں بھی ہندی گیت کے اثرات کی نشان دہی ممکن ہے۔

اردو غزل کے اس دور کا آخری شاعر ولیؔ ہے لیکن ولی کی حیثیت ایک پل کی سی ہے۔ اس کے ہاں نہ صرف دکنی دور کی اہم خصوصیات موجود ہیں بلکہ اس نے غزل کے اصل مزاج کو اپنانے کی بھی کوشش کی ہے اور یوں اس کی غزل کے ڈانڈے اٹھارویں صدی کی اس اردو غزل سے بھی جا ملتے ہیں جس نے دہلی میں فروغ حاصل کیا۔ غالباً اس کا باعث ولی کا سفرِ دہلی ہے۔ دہلی میں اسے سعد اللہ گلشنؔ اور دوسرے فارسی شعرا کی صحبت میں غزل کے اصل مزاج سے قریب تر ہونے کے مواقع ملے اور اس نے دکنی غزل کو بھی اس معیار کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ خود ولیؔ کے کردار کی سیمابیت بھی اس کا باعث ہو سکتی ہے۔ وہ جہاں پیدا ہوا وہاں سے اس نے ہجرت کر کے احمد آباد اور سورت میں اپنی زندگی کا بیشتر حصہ گزارا پھر سفر کے مصائب کی پروا نہ کرتے ہوئے اس نے دہلی کا سفر اختیار کیا۔ یہ تمام باتیں اس کی شخصیت کے متحرک پہلوؤں کی غماز ہیں۔ اس لیے اگر ولیؔ کی غزل میں گیت کی ٹھہری ہوئی فضا سے باہر نکل کر غزل کی متحرک فضا میں سانس لینے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ اس کی طبیعت کی بے قراری کے عین مطابق تھا۔

ولیؔ کی حیثیت ایک پل کی سی ہے۔ اس کی غزل کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ نہ تو یہ محض جنگل

کی پیداوار ہے اور نہ محض کھلے میدان کی! چنانچہ اگر ایک طرف اس کے ہاں بُت پرستی اور سراپا نگاری کی روایت موجود ہے تو دوسری طرف تشبیہہ واستعارہ کی فراوانی اور باصرہ کا عمل دخل بھی نظر آتا ہے۔ بُت پرستی کا رجحان گیت کے اثرات کا غماز ہے۔ یہ اس فضا کی پیداوار ہے جہاں فاصلے ناپید ہوتے ہیں اور جسم کی قربت کا احساس بھڑک اٹھتا ہے۔ ولی کی غزل کا معتدبہ حصّہ ارضی حُسن کے بیان پر مشتمل ہے اور ولی کو بجا طور پر ایک جمال پرست شاعر کا لقب دیا جا سکتا ہے لیکن اس خاص ضمن میں اس نے ہندی گیت اور دکنی اردو غزل کی روایت سے بھی اپنا تعلق قائم رکھا ہے جسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ ولی کی غزل میں ہندوستان کی دھرتی کے مختلف مظاہر کی طرف واضح اشارات بھی اس بات کے غماز ہیں کہ اس نے خود کو "ہندوستانی معاشرے" کی عام فضا سے "آزاد" نہیں کیا (خود کو آزاد کرنے کی یہ روش بعد کے اردو غزل کہنے والوں کے ہاں عام ہے) لیکن ولی کے ہاں وہ برانگیختگی یقیناً موجود ہے جو دکنی دور کی اردو غزل میں ناپید تھا۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ولی نے تشبیہہ اور استعارے سے بہت کام لیا ہے۔ تشبیہہ یا استعارہ بجائے خود تحرک کا علمبردار ہے کہ یہ سیدھے اور قریب ترین راستے کے بجائے ایک طویل خم دار راستے کو طے کر کے اپنی منزل تک پہنچتا ہے۔ دوسرے ولی کے ہاں باصرہ کا عمل دخل زیادہ ہے اور اس نے اشیا اور مظاہر کو سننے یا چھونے کے بجائے "دیکھنے" کی کوشش کی ہے۔ دراصل ولی تو ساری بات ہی روشنی کی زبان میں کرتا ہے لیکن باصرہ کے اس تحرک نے اس کے ہاں فکر کو متحرک نہیں کیا، غالباً اس کا باعث ولی کے ہاں بُت پرستی کا وہ شدید رجحان تھا جس کا اوپر ذکر ہوا ہے! چنانچہ روشنی کے وسیلے کو استعمال کرنے کے باوصف اس نے "پوجا" کی روش کو ترک نہیں کیا اور اپنے اشعار میں خود کو ایک "آتش پرست" کے روپ میں پیش کرتا چلا گیا ہے۔ تاہم باصرہ کا تسلط اور تشبیہہ استعارے کا استعمال "جنگل" سے باہر جھانکنے کا ایک عمل ضرور ہے اور اس اعتبار سے اردو غزل کے ارتقا میں ولی کی حیثیت منفرد ہے۔ محبوب کے ضمن میں بھی ولی کے ہاں تخاطب کا ہندی لہجہ موجود ہے تاہم اس کے ہاں مخاطب کرنے والا عورت کے بجائے واضح طور پر مرد ہے۔ یہ بات بھی غزل کی فضا کی طرف ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ ولی کی غزل میں کسی خاص "بُت" یا محبوبہ کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اگر ایسا ہوتا تو ولی کا عشق، گیت یا نظم کے عشق سے قریب تر ہو جاتا۔ بعض نقادوں نے ولی کے ہاں ہرجائی پن دریافت کیا ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہرجائی پن تو غزل کا ایک امتیازی وصف ہے کہ غزل کسی خاص محبوب کو نہیں بلکہ ایک مثالی محبوب کو ہمہ وقت سامنے رکھتی ہے اور بتوں کو اصل محبوب تک پہنچنے کے لیے محض ایک وسیلے کے طور پر استعمال کرتی ہے افلاطون کا نظریہ کہ اس دنیا کے مظاہر محض "اصل" کی تصاویر ہیں، غزل

کے سلسلے میں بالکل درست ہے کہ غزل بتوں کو عبور کر کے آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا ہے کہ سراپا نگاری کے تحت مختلف غزل گو شعرا کے ہاں محبوب کے ایک سے خدوخال ابھرے ہیں جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ غزل کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کی پوجا نہیں کرتی بلکہ بتوں کو سامنے بٹھا کر یادِ محبوب میں گم رہتی ہے۔ مذہب کے تدریجی ارتقا میں بھی بت پرستی کے مرحلے کے بعد ہی بُت کو کسی غیر مرئی ہستی کے لیے علامت قرار دینے کا رجحان ابھرتا ہے لیکن بعض مذاہب بُت پرستی کے مرحلے پر رُک جاتے ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے شاعری میں گیت کی فضا سے کوئی قدم باہر نہ نکالا جائے لیکن بعض مذاہب بت کو کسی غیر مرئی ہستی تک پہنچنے کا وسیلہ بنا لیتے ہیں۔ یہ کیفیت غزل کے طریق کار سے مماثلت رکھتی ہے۔ ولی کی غزل اس لحاظ سے غزل کی فضا سے قریب تر ہے کہ اس میں ولی نے بُت پرستی کے عمل میں مبتلا ہونے کے باوجود کسی "خاص بُت" کی پوجا نہیں کی لیکن غزل کا یہ طریقِ کار کہ وہ بُت کو عبور کر کے آگے کو بڑھتی ہے، ولی کے ہاں مستحکم ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ دوسرے لفظوں میں ولی نے بُت پرستی کے مرحلے تک خود کو محدود تو رکھا ہے تاہم اس کے ہاں بُت پرستی کا عمل کسی ایک بُت تک محدود نہیں رہا یہ چند اشعار ولی کے ہاں باصرہ کے تسلط اور سراپا نگاری کے رجحان کی نشاندہی کرتے ہیں:

تیری طرف انکھیاں کو کہاں تاب کہ دیکھیں

سورج سوں زیادہ ترے جامے کی جھلک ہے

اے موئے میاں وصف ترے موئے کمر کا

چینٹے کی کمر پر قلم مُو سوں لکھا ہے

جب سوں تو کھایا ہے پان اے آفتاب

تیرے لعلِ لب بدخشانی ہوئے

حاجت نہیں ہے شمع کی اس انجمن منیں

جس انجمن میں شمعِ سجن کا جمال ہے

مکھ ترا آفتابِ محشر ہے

نور اس کا جہاں میں گھر گھر ہے

تجھ رُخ سوں جب کنارے صبح نقاب ہووے

عالم تمام روشن جیوں آفتاب ہووے

تجھ تجلی کے صحیفے کا سورج ہے یک ورق

عکس تیری زلف کا جگ میں شب دیجور ہے

ولی کی حیثیت ایک "مشعل بردار" کی سی ہے کہ وہ دکن کی خاک سے اردو غزل کی مشعل اٹھائے دہلی تک آیا۔ چنانچہ ولی کے بعد اردو غزل کی نشو و نما کا مرکز دکن سے دہلی کو منتقل ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی اردو غزل کے ایک نئے دور کا آغاز بھی ہو جاتا ہے۔ دکن، حملہ آوروں کی مسلسل یلغار سے نسبتاً محفوظ رہنے کے باعث ہندوستان کی قدیم فضا اور اس کے نتیجے میں بھاشا کی شاعری سے زیادہ قریب تھا اور اس لیے جب دکن میں (جو بھگتی تحریک کا گہوارہ بھی رہ چکا ہے) اردو غزل نے فروغ پایا تو قدرتی طور پر اس نے بھاشا کی شاعری سے بھی اثرات قبول کئے لیکن جب اٹھارہویں صدی کے آغاز میں دہلی کے شعرا نے ولی کی تقلید میں اردو غزل کہنے کا آغاز کیا تو اس کا لہجہ دکنی غزل سے ایک بڑی حد تک مختلف تھا۔ ایک تو یہی بات دیکھئے کہ مغلوں کا پایۂ تخت ہونے کے باعث دہلی میں فارسی شاعری کو بڑا فروغ مل چکا تھا اور یہاں کے شعرا فارسی شاعری کی روایات میں یکسر ڈوبے ہوئے تھے۔ اسی لیے جب انہوں نے اردو غزل لکھنے کا آغاز کیا تو قدرتاً اس میں ہندی گیت کے بجائے فارسی غزل کا لہجہ در آیا۔ یوں بھی دہلی شہر ہمیشہ سے متحرک اقوام کی یلغار کا ہدف بنا رہا ہے اور یہاں کی فضا میں چمٹنے لپٹنے، ٹھہرنے اور دھرتی کی پوجا کرنے کا رجحان اس قدر توانا نہیں ہوا جتنا ہندوستان کے دوسرے حصوں بالخصوص جنوبی ہندوستان اور بنگال میں۔ اسی لیے جب یہاں اٹھارہویں صدی میں اردو غزل نے جنم لیا تو اس میں وہ بیقراری اور سیمابیت از خود پیدا ہوتی چلی گئی، جو فارسی غزل کا طرۂ امتیاز تھی۔ دہلی میں فارسی غزل سے ہم آہنگ رہنے کا میلان اس قدر قوی تھا کہ شعرا نے ارادی طور پر اردو غزل بلکہ اردو شاعری سے ہندی کے لاتعداد الفاظ خارج کر دیئے اور ہندی تلمیحات اور مظاہر کے بجائے فارسی تلمیحات اور استعارات کو بے دریغ اپنانا شروع کر دیا بےشک فارسی غزل کو سامنے رکھ کر اردو میں غزل کہنے کا رجحان اس لیے مفید تھا کہ اس اقدام سے اردو غزل نے گیت کے چنگل سے رہائی پا کر غزل کے اصل مزاج کو اپنا لیا، تاہم ہندوستان کی فضا اور مظاہر سے قطع تعلق کی اس روش نے اردو غزل میں ایک تقلیدی رنگ بھی پیدا کیا اور دھرتی کی باس کو خود میں جذب نہ کرنے کے باعث اردو شاعری کی نشو و نما ایک طویل مدت کے لیے رک گئی۔ لیکن یہ ایک الگ داستان ہے۔

دوسری طرف اردو غزل کی داستان کے چار ابواب ہیں، پہلا باب دکنی غزل سے متعلق ہے اور اوپر اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرا باب اٹھارہویں صدی کی ابتدا سے انیسویں صدی کے نصف اول تک

کے دور پر محیط ہے۔ بلکہ اگر ۱۸۵۷ء کے غدر کو اس کی آخری حد قرار دیا جائے تو مناسب ہے۔ تیسرا باب غدر سے لے کر اقبال تک کے زمانے سے اور آخری باب جدید دور سے متعلق ہے تاہم ان تمام ادوار میں غزل کے دو رنگ ایک دوسرے کے متوازی ابھرتے چلے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک رنگ تو خالص تخیل یا ذہنی تحرک کا رنگ ہے اور دوسرا دھرتی پر اترنے اور بت پرستی کے مسلک کو پوری طرح اختیار کرنے کا رنگ! واضح رہے کہ غزل مزاجاً خود کو ان میں سے کسی ایک رنگ کے سپرد نہیں کرتی بلکہ ان کے سنگم پر اپنی داخلی توانائی کا اظہار کرتی ہے گویا جب اس میں بیک وقت بت کی پرستش اور بت سے اوپر اٹھنے کی روش پیدا ہوتی ہے تو اس کا اصل مزاج سامنے آتا ہے! چنانچہ اس دور میں جب کبھی خالص بت پرستی کا رجحان محیط ہوا یا خالص ذہنی سطح پر غزل کہنے کی روش وجود میں آئی تو غزل کے شعر کا تاثر بھی اسی نسبت سے انحطاط پذیر ہو گیا۔

اس دور کی اردو غزل کے مزاج کو پرکھنے سے پہلے غزل کے ان دونوں رنگوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ دراصل یہ دونوں رنگ غزل کی طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتے اور اس لیے جب انہیں خارج کر دیا جائے تو غزل کے صحیح نمونوں کو سطح پر لانا نسبتاً آسان ہوگا۔ پہلے خالص بت پرستی، سراپا نگاری یا بدن کی پوجا کے رجحان کو لیجیے! بت پرستی کا عمل ایک مادی نقطۂ نظر کا غماز ہے اور ایک ایسے معاشرے میں جنم لیتا اور پروان چڑھتا ہے جس کی جڑیں زمین سے بری طرح وابستہ ہوتی ہیں۔ بت محبوب کے لیے ایک اہم علامت ہے اور اس لیے جب اسے سامنے بٹھا کر پوجا کا عمل وجود میں آتا ہے تو انسان کی ساری توجہ اس کے خد و خال پر مرتکز ہو جاتی ہے۔ بات کو ذرا سا پھیلا کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بت پرستی کا رجحان، اشیا (مثلاً زمین، مال و زر، عورت، اولاد وغیرہ) کو اپنی تحویل میں رکھنے بلکہ ان سے چمٹے رہنے کا رجحان ہے اور جب یہ مذہبی رنگ اختیار کرتا ہے تو مندر یا مقبرے سے گہری جذباتی وابستگی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح ازدواجی زندگی میں اس نے پتی پوجا کی صورت اختیار کی ہے اور قومی جذبے کے تحت دھرتی پوجا کے عمل میں مبدل ہو گیا ہے۔ اپنے وطن کے درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، شہروں حتیٰ کہ سانپوں اور جانوروں کو پوجنے کا رجحان بھی بت پرستی کے وسیع تر رجحان ہی کے تحت شمار ہونا چاہیے۔ ہندوستانی رقص بھی بنیادی طور پر کرشن کے گرد گوپیوں کے ناچنے اور یوں کرشن پر جسم و جان کو نثار کرنے ہی کی ایک صورت ہے۔ شاعری میں اس نے سراپا نگاری کی صورت اختیار کی ہے۔ چنانچہ ہندی گیت کا محبوب ایک بت ہی کے روپ میں ابھرا ہے۔ یوں کہ عاشق اس کے انگ انگ پر نثار ہوتا چلا گیا ہے خالص بت پرستی کا یہ عمل غزل کی طبیعت کے مطابق نہیں۔ کیوں کہ غزل بت پرستی کے عمل کی نہیں بلکہ بت پرستی اور بت شکنی

کے سنگم کی پیداوار ہے۔ اس کی حالت بھگوت گیتا کے اس کنول کی سی ہے جو پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی سے تر نہیں ہوتا یا اسے اس مرغابی سے تشبیہ دی جاسکتی ہے جو پانی کی سطح پر تیرتی ہے لیکن گیلے پروں کے باوجود پرواز کرنے کے قابل ہوتی ہے۔ چنانچہ غزل میں جہاں کہیں بُت پرستی کا عمل اپنے خالص روپ میں ابھرا ہے، ابتذال کی وہ صورت بھی پیدا ہوئی ہے جسے میر نے چوما چاٹی اور کنگھی چوٹی کے رجحان کا نام دیا تھا۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ جہاں جہاں غزل کے شاعر نے سراپا نگاری اور معاملہ بندی میں بھی تشبیہ یا استعارے کی مدد سے جسم کی بوجھل فضا سے باہر کی طرف جست بھری ہے تو غزل کا خاص رنگ ابھر آیا ہے۔ بصورت دیگر جہاں اس نے خود کو محض بوسہ بازی یا اکتساب لذت کے لیے محبوب کے جسمانی حسن یا لگاوٹ کے مختلف مدارج تک محدود رکھا ہے، وہاں غزل کی کشادگی ناپید ہوگئی ہے۔ اتفاق سے دہلی کی فضا میں وہ کشادگی موجود تھی جو غزل کے فروغ میں ممد ثابت ہوئی لیکن دوسری جگہوں پر دھرتی کے گہرے اثرات نے غزل کو ایک حد تک ارضی لبادہ عطا کیے رکھا۔ اس کا زیادہ احساس اس وقت ہوتا ہے جب دہلی اور لکھنؤ کی غزل کا موازنہ پیش نظر ہو۔ دہلی میں نہ صرف خون کی مسلسل آمد نے اذہان کو متحرک رکھا بلکہ حادثات کی مسلسل یورش نے بھی شعرا کو اپنی ذات کی 'جنت' میں گوشۂ عافیت تلاش کرنے کی طرف مائل کیا۔ اسی لیے دہلی کی غزل میں داخلیت کا رجحان بہت توانا ہے اور زمینی فضا کی طرف شاعر کی پیش قدمی کے پس پشت دل کی واردات کا ایک وسیع پس منظر موجود ہے۔ تخیل کی براگیختگی، تصوف کی طرف ایک واضح رجحان اور فرحیہ کے بجائے المیہ کی نمود اس خاص جہت ہی کے باعث ہے۔ دوسری طرف لکھنؤ بجائے خود ایک چھوٹی سی "جنت" ہے اور اس لیے شعرا نے اپنی ذات میں گوشۂ عافیت تلاش کرنے کے بجائے اس ارضی جنت کی فضا میں خود کو گم کرنے کی کوشش کی ہے؛ چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں خارجیت کا رجحان بہت قوی ہے۔ اگر اس رجحان کے پس پشت گہرے محسوسات بھی موجود ہوتے نیز خارجیت کا یہ رجحان لکھنؤ شہر کی دیواروں سے ٹکرا کر رک نہ جاتا تو یقیناً اعلیٰ پائے کی شاعری وجود میں آتی۔ یہاں یہ صورت پیدا ہوئی کہ گودے کے بجائے چھلکے کو، معنی کے بجائے لفظ کو اور دل کی بجائے دنیا کو تمام تر اہمیت تفویض ہوگئی اور ارضی عناصر تمام و کمال غزل پر مسلط ہوتے چلے گئے۔ پھر چونکہ لکھنؤ کا کلچر زمین سے گہرے طور پر وابستہ ہونے کے باعث اس کی مادری ابتدا کا بھی علمبردار تھا اور اس میں رسوم اور عقائد کے علاوہ مادہ پرستی، پابندیٔ آداب محفل اور زبان دانی کی وہ تمام صفات بھی موجود تھیں جو عورت کی دنیا ہی سے منسلک ہیں۔ اس لیے ظاہر ہے کہ جب غزل نے اس ماحول کی عکاسی کی تو اس میں انفعالیت کا ایک واضح رجحان ابھر آیا۔ اس رجحان کی شدید ترین صورت ریختی کو فروغ تھا اور ریختی واضح طور پر چوما چاٹی، کنگھی چوٹی اور

اکتسابِ لذت کی شاعری تھی بلکہ غائر نظر سے دیکھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ ریختی دراصل گیت کی تحریف تھی یعنی غزل کے فروغ کے باعث گیت کی فضا سے آزاد ہونے کا رجحان قوت تو حاصل کر چکا تھا، تاہم اذہان ابھی تک دھرتی پوجا کے عمل میں مبتلا تھے اور انہیں تند جذبات کی آسودگی کے لیے کوئی آسان راستہ اختیار کرنا تھا۔ گیت کو تو وہ اختیار نہ کر سکے کہ گیت ان دنوں ٹیبو تھا، البتہ انھوں نے گیت کی پیروڈی شروع کر دی اور ریختی کے ذریعے جنسی بے راہ روی اور ابتذال کی طرف مائل ہو گئے بہرحال ریختی مزاجاً انفعالیت کی علمبردار اور جسم کی شاعری تھی اور اس لیے اسے بُت پرستی ہی کی ایک بگڑی ہوئی صورت قرار دینا مناسب ہے۔

دوسرا رنگ خالص ذہنی تحرک کا رنگ ہے۔ اس میں تجریدی عمل اس قدر قوی ہے کہ بیشتر اوقات جسم اور زمین سے اس کا تعلق ہی باقی نہیں رہا۔ جذبہ تخیل کو پابجولاں رکھتا ہے بعینہٖ جیسے جسم روح کو پرواز کی پوری اجازت نہیں دیتا۔ اگر روح پرواز کرنے میں کامیاب ہو جائے تو جسم مردہ ہو جائے گا اور اگر تخیل جذبے سے منقطع ہو جائے تو ہوا میں تحلیل ہونے لگے گا۔ اردو غزل کے اس دور میں جہاں چمٹنے اور لپٹنے کا مادی رجحان ابھرا وہاں تیاگنے اور آزاد ہونے کی وہ روش بھی وجود میں آئی جس نے خالص تخیلی عمل کو جنبش دے کر غزل میں تجریدی رنگ پیدا کر دیا۔ تیاگ کے اس عمل کے پس پشت بندھنوں کے ٹوٹنے کی ساری داستان بکھری ہوئی نظر آتی ہے۔ بے شک تحرک غزل کی ایک بنیادی صفت ہے اور اس لیے جب اردو غزل نے غزل کے مزاج کو اپنایا تو اس میں از خود تحرک کا عنصر شامل ہوتا چلا گیا تاہم اس عنصر کو مہمیز لگانے میں آریائی ذہن اور اٹھارویں صدی کے ہندوستان کی مخصوص سیاسی اور معاشرتی فضا کا بھی ہاتھ ضرور تھا۔ آریائی ذہن کے اس مخصوص ردِ عمل کی صدائے بازگشت بدھ کے زمانے سے لے کر کبیر اور نانک کے زمانے تک صاف سنائی دیتی ہے۔ یہی وہ روش تھی جس کا سہارا لے کر آریا نے دراوڑی مادہ پرستی کی فضا سے خود کو باہر نکالنے کی کوشش کی تھی اور یہ ایک حقیقت ہے کہ جب کبھی ہندوستان میں کسی بیرونی حملے نے قدروں کو توڑا اور شکست و ریخت کی فضا قائم ہوئی تو تیاگ کا یہ آریائی رجحان خود بخود بیدار و برانگیختہ ہو گیا۔ اٹھارویں صدی کے ہندوستان پر بیراگ کی ایک مستقل کیفیت مسلط دکھائی دیتی ہے۔ سلطنتِ مغلیہ کی کمزوری، مرہٹوں، سکھوں، انگریزوں اور روہیلوں کی یلغار، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملے دہلی کا قتلِ عام، جنگِ پلاسی کی شکست، روہیلہ سردار کے ہاتھوں شاہ عالم ثانی کی ہتک اور اس قسم کے بیسیوں دوسرے واقعات نے ملک میں انتشار اور طوائف الملوکی کی فضا قائم کر دی تھی اور ایک مستقل خوف نے عوام کے اذہان میں فنا، بے ثباتی اور بیراگ کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ علامہ عبداللہ یوسف علی نے لکھا ہے کہ اس دور میں بلند طبقے کے لوگوں کے دل میں ہراس تھا۔ درباروں میں دھوکے بازی اور غداری کا دور دورہ تھا۔ سازشیں عام تھیں، ملک میں خانہ جنگی تھی، باہر سے حملے کا ہر دم خوف تھا۔ غرضیکہ ملکی اور معاشرتی حالات میں انتشار کا عالم اور بدنظمی

پھیلی ہوئی تھی، ایک مستقل افسردگی اور جذبۂ یاس محیط[۱] تھا۔ ان حالات میں اگر ایک طرف شعرا کے ہاں احساسِ زیاں ابھرا اور انھوں نے گہری یاس اور غم کا اظہار کیا تو دوسری طرف دکھ، خوف اور جسمانی عذاب سے فرار حاصل کرنے کے لیے خالص تخیل کا سہارا بھی لیا اور اپنے لیے ایک ایسی خیالی جنت پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا دھرتی سے تعلق بہت کم تھا۔ اس زمانے کی عام غزل میں بھی خاکِ وطن کی باس کا فقدان، فرار اور تیاگ کے اس عمل ہی کا ایک نتیجہ تھا تاہم اس کی شدید ترین صورت وہ تھی جس میں غزل کے شاعر نے خالص تجریدی رنگ کو اپنایا اور ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے لمس سے بھی بیگانہ ہو گیا۔

اٹھارویں صدی کی بہترین اردو غزل ان دو انتہاؤں کے سنگم پر پیدا ہوئی اور اس لیے اس میں گنگا اور جمنا کے ملاپ کا منظر بھی دکھائی دیتا ہے۔ یوں خود غزل بھی کُل اور جزو، ماں اور بچہ، زمین اور آسمان کے متوازن امتزاج کو پیش کرتی ہے؛ چنانچہ قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کی اُردو غزل نے ان دونوں بنیادی رجحانات سے استفادہ کر کے غزل کے اصل مزاج سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ ہم آہنگی کی یہ صورت غزل کے تینوں اہم موضوعات یعنی تصوف عشق اور آزادہ روی کے رجحان میں ابھری ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

ان میں سے تصوف، جزو اور کُل کے فراق اور تضاد کو پیش کرتا ہے اور غزل خود ذہنی ارتقا کے اسی مقام کی عکاس ہے۔ چنانچہ اگر تصوف کے مضامین غزل کے سانچے میں بڑی خوبصورتی سے ڈھل گئے ہیں تو یہ بات ان دونوں کی ہم آہنگی کا ایک بیّن ثبوت ہے۔ تصوف کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب جزو کے اندر اپنی 'جزویت' کا احساس ابھر آتا ہے۔ جب تک جزو، کُل کے اندر موجود تھا اور اس کی ایک الگ حیثیت متعین نہیں ہوئی تھی تو ردِ عمل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا لیکن جب "تخلیق" کے عمل کے باعث جزو وجود میں آیا اور اسے معاً اس بات کا احساس ہوا کہ اس کی حیثیت تو محض ایک چھٹنے اور لپٹنے والی شے کی سی ہے تو اس نے اپنی اس حقیر حیثیت کو ترک کرنے اور ایک جست سی بھر کر اپنے ان بندھنوں کو توڑنے کی کوشش کی جن کے باعث وہ مادی زندگی سے بُری طرح چمٹا ہوا تھا۔ پہلی صورت کو ویدانت میں "بیبیک" سے موسوم کیا گیا ہے یعنی جب فرد کے ہاں شعورِ ذات کی پہلی کرن نمودار ہوتی ہے اور وہ ست کو است اور سچ کو جھوٹ سے متمیز کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ دوسری صورت کا نام "بیراگ" ہے یعنی جب جزو ایک ہی جھٹکے سے خود کو کُل سے منقطع کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ایک جست سی بھر کر دوبارہ ایک وسیع تر اور ارفع 'کُل' کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہی حال غزل کا ہے کہ غزل بچے کی طرح ماں کا ہاتھ چھڑا کر ایک جست سی بھرتی ہے

---

[۱] انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ۔ از علامہ عبداللہ یوسف علی

اور پھر دوبارہ ماں کا ہاتھ تھام لیتی ہے۔ دراصل ماں کا روپ محض مایا کی ایک صورت ہے۔ وہ اوّل بھی ایک عورت تھی اور آخر بھی، ماں تو وہ صرف اس وقت کہلائی جب تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر تقسیم ہوتی چلی گئی۔ صوفی بھی زندگی کی بوقلمونی اور رنگا رنگی (یعنی ماں کا روپ اور مایا کی صورت) سے منحرف ہو کر دوبارہ کُل (یعنی عورت بحیثیت ایک لاشریک اور واحد ہستی) میں ضم ہونے کی خواہش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک مظاہر کی رنگا رنگی اور بوقلمونی محض ذاتِ واحد کا عکس ہے، بعینہٖ جیسے ماں کا روپ، عورت کا عکس تھا، چنانچہ وہ اس سے منقطع ہو کر اصل سے مل جانے کی آرزو کرتا ہے۔ تاہم تصوف بنیادی طور پر شعورِ ذات کے اس مرحلے کا عکاس ہے جہاں جزو "خود کو کُل" کے روبرو محسوس کرتا ہے اور کُل کے عکس (یعنی نقل) سے منحرف ہو کر اس کے سراپا (یعنی اصل) سے ہمکنار ہونے کی آرزو میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ یہی غزل کی لَے کا مقدس مقام بھی ہے کہ غزل بجائے خود کُل اور جزو، چھٹنے اور منقطع ہونے کے مقامِ اتصال پر جنم لیتی ہے۔ اُردو غزل کے اس دور سے تصوف کے یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں کہ ان میں جزو خود کو کُل کے رُوبرُو کھڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔

چھپا ہیں جا بجا حاضر ہے پیارا
کہاں وہ چشم جو ماریں نظارہ
صفا کر دل کے آئینے کو حاتم
دکھا چاہے سجن گر آشکارہ — (حاتم)

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تُو سما سکے
مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے "ہُو" کریں
جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
وحدت میں تیری حرف دُوئی کا نہ آسکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے — (درد)

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

نقشِ صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے داخل ہو گیا — (آتش)

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے — (غالب)

تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کا — (فانی)

ہجومِ تجلی سے معمور ہو کر
نظر رہ گئی شعلۂ طور ہو کر
مجھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر
بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر — (اصغر)

(آخری دو شاعر غزل کے تیسرے دور سے متعلق ہیں)

اس دور میں صوفیانہ تصورات کی نمو کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فارسی غزل کی تقلید میں جہاں بہت سے دوسرے موضوعات اردو غزل میں داخل ہوئے وہاں تصوف نے بھی راہ پالی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ خود ہندوستان نے زمانۂ قدیم میں اپنشدوں کا وہ فلسفہ پیدا کیا تھا جس کا احیا نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے کیا۔ یہ فلسفہ وحدت الوجود کا داعی تھا۔ بعد ازاں وشنو بھگتی تحریک نے بھی ذاتِ واحد کے حصول کے لیے صوفیانہ مسلک ہی اختیار کیا؛ چنانچہ ہندوستان کی فضا قدرتی طور پر ایرانی تصوف کے نظریات کو قبول کرنے کے لیے بالکل تیار تھی تیسری وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری کے علاوہ بہت سے صوفیا یا ان کے نظریات بھی ایران سے ہندوستان میں وارد ہوتے اور اذہان پر گہرے اثرات مرتسم کرتے رہے۔ مثلاً خواجہ معین الدین چشتی اجمیری (۱۱۴۲ تا ۱۲۳۶ء) نے خراسان سے ہندوستان میں آکر تصوف کے چشتیہ سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ

فریدالدین گنج شکر، خواجہ نظام الدین اولیا، حضرت امیر خسرو اور بعض دوسرے صوفیا اسی سلسلے سے منسلک تھے
اسی زمانے میں شیخ عبدالقادر گیلانی (۱۰۷۷ء تا ۱۱۶۶ء) نے ایران میں قادریہ سلسلے کی بنیاد رکھی تھی اور مخدوم شیخ محمد
نے اسے ہندوستان میں فروغ دیا۔ نقش بندی سلسلے کے بانی خواجہ بہاؤالدین نقشبندی (۱۳۸۸ء) تھے۔ اس
سلسلے کو ہندوستان میں خواجہ باقی باللہ نے رواج دیا۔ شیخ احمد سرہندی، شاہ ولی اللہ اور ان کے چار بیٹے اس سلسلے
کے پیروکار تھے۔ سہروردی سلسلے کو شہاب الدین عمر سہروردی (۱۲۳۴ء) نے سہرورد (ایران) میں قائم کیا تھا
ہندوستان کے صوفیا شیخ بہاؤالدین ذکریا، سہروردی، رکن الدین اور دوسرے اسی سلسلے سے منسلک تھے۔[لہ]
خود مغل بادشاہوں کے ہاں صوفیانہ مسلک کی طرف ایک واضح رجحان نظر آتا ہے۔ مثلاً اکبر جب لڑائی میں حملہ کرتا
تھا تو "یا معین" کا نعرہ لگاتا تھا۔ شاہجہاں کے بڑے بیٹے دارا شکوہ کا یہ عقیدہ تھا کہ توحید کی واضح ترین صورت ویدانتا
کے نظریات ہی میں ابھری ہے اس نے خود اپنشد کے فلسفے کو اپنی تصنیف "سرالاسرار" میں پیش کیا ہے اورنگ زیب
کی ہمشیرہ جہاں آرا پادشاہ بیگم اور بیٹی زیب النساء بھی تصوف کی طرف مائل تھیں ۱۷۰۷ء میں جب اورنگ زیب
نے وفات پائی تو دہلی میں صوفیانہ تصورات کا بڑا رواج تھا۔ سعداللہ گلشن اور اس کے رفقا نے صوفیانہ تصورات کی
ترویج میں ایک اہم حصہ لیا تھا۔ درد کے والد خواجہ ناصر عندلیب بھی صوفی منش تھے۔ مرزا جان جاناں مظہر
اور خود درد صوفیانہ مسلک کے تابع تھے۔ مرزا جان جاناں مظہر وحدت الوجود کے قائل تھے اور درد نقشبندی
سلسلے سے منسلک ہونے کے باعث وحدت الشہود کے مؤید تھے۔ ان کے علاوہ اٹھارویں صدی کے اردو شعراء
عام طور سے تصوف کی طرف مائل تھے اور ان ایام میں یہ خیال عام تھا کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب است"۔ اس کے
تحت اردو غزل میں تصوف کا عام رواج ہوا۔ تاہم اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی دو سطحیں ہمیشہ موجود
رہیں۔ ایک وہ جو شعوری کاوش کی غماز تھی اور جس میں محض رسماً صوفیانہ تصورات کو شامل کر لیا گیا تھا۔ یہ اشعار
اثر اور خلوص سے تہی ہیں اور بیشتر اوقات خالص تجریدی رنگ اختیار کر گئے ہیں جو غزل کے بنیادی رجحان سے
ہم آہنگ نہیں۔ لیکن جہاں کہیں صوفیانہ تصورات، شخصی تجربے، دردمندی اور شخصیت کے فطری رچاؤ
کے باعث غزل میں در آئے ہیں تو ان میں نفاست اور نکھار پیدا ہوا ہے اور ان کا اثر بے پایاں
ہے۔ اس سلسلے میں خواجہ میر درد کی غزلوں کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔

لہ Feroze-C-Davar-Iran & India through the ages
P.192

درد کی غزل میں صوفیانہ تصورات کے تین اہم مدارج موجود ہیں۔ پہلا درجہ وہ ہے جہاں درد علمی سطح پر تصوف کے مسائل کو بیان کرتا ہے۔ اس سطح کے اشعار خلوص اور جذبے سے تہی ہیں۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں درد کے ہاں بیراگ اور ناآسودگی کی کیفیت ابھری ہوئی نظر آتی ہے اور درد و غم کا وہ انداز پیدا ہو گیا ہے جسے دیکھتے ہوئے بعض نقادوں نے اس کی شاعری کو محض ایک "نوحہ" قرار دیا ہے۔ لیکن درد کی شاعری کو شخصی سطح کے نوحے کا نام اس لیے نہیں دیا جا سکتا کہ درد نے اپنے شخصی غم کو پھیلا کر آفاقی رنگ میں بدل دیا ہے۔ خود تصوف شخصی حیثیت سے عمومی حیثیت کی طرف ایک اہم جست کا درجہ رکھتا ہے اور اس لیے درد کے غم کی یہ وسعت تصوف کے مزاج کے عین مطابق ہے، درد کے ہاں بیراگ اور ناآسودگی کچھ تو اس کے ذاتی حالات کی وجہ سے ہے اور کچھ زمانے کے واقعات اس کا باعث بنے ہیں۔ بے شک درد کی داستانِ حیات کی تمام کڑیاں نظروں کے سامنے موجود نہیں تاہم انتیس برس کی عمر تک دنیاداری، موسیقی سے گہرا شغف، ایک حساس طبیعت اور شدید احساسِ جمال۔ ان باتوں کے پیشِ نظر یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کی ناآسودگی اور کرب یقیناً کسی شخصی حادثے کی پیداوار تھا۔ پھر اس کے اپنے زمانے کے عالمگیر انتشار اور بدنظمی نے بھی ضرور اسے متاثر کیا ہوگا۔ درد نے دہلی کے اجڑنے کا منظر بار بار دیکھا اور ان حالات میں بھی جب میر ایسا شاعر دہلی چھوڑ کر چلا گیا۔ چنانچہ درد کے ہاں بیراگ اور ناآسودگی کی فضا محض تصوف کی ایک رسمی شرط کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس نے شخصی زندگی کے تجربات سے جنم لیا ہے۔ یہ چند اشعار بیراگ کی اس کیفیت کو پیش کرتے ہیں:

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

درد کی غزل میں تیسرا درجہ وہ ہے جہاں وہ مجاز سے حقیقت، کثرت سے وحدت اور تجسیم سے تجرید کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ فی الواقعہ درد کے ہاں صوفیانہ تصورات کا بہترین اظہار غزل کے ان ہی اشعار میں ہوا ہے۔ ان اشعار کی یہ ایک اہم خوبی ہے کہ ان میں جذبے اور روح کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔

گویا جزو اور کل ایک دوسرے کے روبرو کھڑے ہیں اور تخیل کی جڑیں جذبے میں پیوست ہو گئی ہیں۔ یہی غزل کے بنیادی مزاج کا ایک اہم عنصر بھی ہے کہ اس میں محض تجسیم یا محض تجرید کا رجحان نہیں ابھرتا بلکہ ان دونوں کا ربط باہم اجاگر ہوتا ہے مثلاً یہ چند اشعار:

سب کے ہاں تم ہوئے کرم فرما
اس طرف کو کبھو گذر نہ کیا

کون سا دل ہے وہ کہ جس میں آہ
خانہ آباد تو نے گھر نہ کیا

لے کر ازل سے تابہ ابد ایک آن ہے
گر درمیاں حساب نہ ہو ماہ و سال کا

رات جب پہنچا میں ان کے روبرو
جوں زبانِ شمع گم تھا مدعا

حجابِ رخِ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ تھا

کیا کہوں دل کا کسو سے قصۂ آوارگی
کوئی بھی بے ربط ہوتی ہے کہانی اس قدر

ان اشعار کی ایک اضافی خوبی یہ ہے کہ ان میں دو سطحیں (ایک مجاز کی دوسری حقیقت کی سطح) ابھر آئی ہیں اور قاری کے لیے کسی ایک سطح پر انگلی رکھ کر یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہی اصل سطح ہے۔ زمین اور آسمان، جزو اور کل، جذبے اور تخیل کے اسی متوازن امتزاج نے دردؔ کے صوفیانہ اشعار کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ بھی کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی فراوانی ہے اور قریب قریب ہر غزل گو شاعر نے انہیں اپنایا ہے۔ چنانچہ میرؔ بھی کہیں کہیں ان تصورات کو پیش کرتے ہوئے نظر آ جاتا ہے۔ مثلاً

ہستی پر ایک دم کی اتنہیں جوش اس قدر

اس بحرِ موج خیز میں تم تو حُباب ہو

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم

یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

نہ کھینچیں کیوں کہ نقصان ہم ہا تو قیدی ہیں تعین کے

خودی سے کوئی نکلے تو اسے ہووے خدا حاصل

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ

اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردا

ہم نہ ہوویں تو پھر حجاب کہاں

اس سے بعض نقادوں کو یہ خیال آیا کہ میر طبعاً صوفی منش تھا۔ مثلاً ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب نے کلیاتِ میر کے دیباچے میں لکھا ہے:

"میر صاحب کو تصوف سے گہرا لگاؤ ہے، ان کا مزاج صوفیانہ ہے اور اسی لیے حیات و کائنات کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں ایک صوفی کا جو نقطۂ نظر ہونا چاہیے وہ میر صاحب کا بھی ہے:

غالباً اس فیصلے کی تعمیر میں ڈاکٹر صاحب کے اس تاثر کا بھی ہاتھ ہے کہ میر کے والد میر علی متقی ایک متوکل گوشہ نشین درویش تھے[1]۔ ضرور ہے کہ میر نے ان سے اثرات قبول کیے ہوں گے۔ پھر سید امان اللہ نے بھی جو اس کے والد کے مرید تھے، میر کے ہاں درویشی کے رجحان کو ابھارا ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ اٹھارویں صدی میں شکست و ریخت کے عمل نے بھی میر کے ہاں صوفیانہ تصورات کو مہمیز لگائی ہوگی۔ لیکن خود میر کے کلام کا جائزہ یہ بات سمجھاتا ہے کہ میر کے ہاں صوفیانہ تصورات محض ایک مقبول نظریے کی پیش کش کے سوا اور کچھ نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر وحدت الوجود کے نظریئے کا قائل تھا تو بھی اس سے یہ بات قطعاً ثابت نہیں ہوتی کہ وہ ایک صوفی بھی تھا۔ صوفیانہ تصورات اس کے ہاں ضرور آئے لیکن محض علمی، رسمی اور

---

[1] دیباچہ "انتخاب کلام میر" از عبدالحق

طالب علمانہ سطح پر ان میں جذب وکیف کا رنگ مدھم اور انہماک و تجربے کی کیفیت ناپید ہے۔ پھر صوفیانہ تصورات کے پیش رو یعنی تیاگ اور نفی کے رجحانات بھی تو اس کے ہاں زیادہ قوی نہیں۔ بظاہر یہ بات عجیب سی نظر آتی ہے کیوں کہ عام خیال یہ ہے کہ میر کے ہاں درد اور غم کی رَو براہِ راست فنا کے احساس اور تیاگ کے جذبے کی پیداوار ہے۔ لیکن غائر نظر سے دیکھیے تو یہ عقدہ کھلتا ہے کہ میر کے ان اشعار میں تیاگ کے بجائے زیاں کا احساس ابھرا ہے۔ تیاگ کا عمل تو اس وقت وجود میں آتا ہے جب انسان کے دل میں دنیا کے لوازم کے خلاف ایک گہری نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور وہ زندگی سے اپنے بندھنوں کو توڑ کر حقیقتِ عظمیٰ میں ضم ہو جانے کی خواہش کرتا ہے۔ لیکن احساسِ زیاں اس وقت جنم لیتا ہے جب انسان کے دل میں خواہشوں کا ایک کہرام برپا ہوا اور اسے اپنی ان خواہشات کی تکمیل کا کوئی ذریعہ میسر نہ آسکے۔ میر کے ہاں ایک پوری طرح زندہ تڑپنے کے ساتھ چھپے ہوئے ایک روتے بسورتے انسان کے نقوش ابھرے ہیں۔ اگر اس نے کہیں بے ثباتی کا نقشہ دکھایا ہے یا دل کے اجڑنے کا منظر پیش کیا تو اس کے پسِ پشت بھی ایک شدید کسک بالکل برہنہ دکھائی دیتی ہے اور اسی کسک نے میر کی شاعری کو عظمت کے مدارج تک پہنچایا ہے مثلاً یہ اشعار :-

چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

سر اٹھاتے ہی ہو گئے پامال
سبزۂ نو دمیدہ کے مانند

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

ہائے جوانی کیا کیا کہیے شور سروں میں رکھتے تھے
اب کیا ہے وہ عہد گیا وہ موسم وہ ہنگام گیا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کے اس کارگہِ شیشہ گری کا

اس باغ کے ہر گُل سے چپک جاتی ہیں آنکھیں
مشکل بنی ہے آن کے صاحبِ نظراں کو

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

یہ اور ان ایسے لاتعداد اشعار میں میر ایک متحرک، زندہ، حسرت و یاس میں ڈوبا اور کسک کی زد پر کھڑا ہوا انسان بن کر نمودار ہوا ہے۔ کہیں بھی اس نے زندگی کی نیرنگیوں کو تیاگنے کی خواہش کا اظہار نہیں کیا بلکہ اگر کہا ہے تو بار بار فقط اتنا کہ افسوس یہ ہنستا بستا گھر اُجڑ گیا، میں نے اسے بار بار بسایا لیکن یہ آباد نہ ہو سکا۔ کاش آباد ہو سکتا۔ عمرِ عزیز ختم ہو گئی۔ کاش ختم نہ ہوتی وغیرہ۔ میر کے ہاں کہیں بھی بندھنوں کو توڑنے کا عزم ابھر نہیں سکا جو صوفیانہ تصورات کے سلسلے میں پہلے اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے اگر میر کے ہاں کہیں کہیں صوفیانہ تصورات کا اظہار ہوا ہے تو اسے میر کا ایک بنیادی میلان قرار دینا سخت غلطی ہے۔ البتہ یہ کہنا کہ میر ایک بُت پرست کی طرح اشیا سے چپٹا ہوا ہے، درست نہیں اور یہ اس لیے کہ میر کے ہاں ارتفاع وجود میں آیا ہے اور اس نے جگہ جگہ بُت پرستی کے مرحلے کو عبور کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل نے دکن سے پوجا کی روایت ورثے کے طور پر حاصل کی تھی اور اگر دہلی میں صوفیانہ تصورات کی روش توانا نہ ہوتی، تو غزل کے لیے بُت پرستی کے مدارج سے آگے بڑھنا بہت مشکل ہو جاتا لیکن تصوف نے بُت کی پوجا کو ترک کر کے ایک ارفع منزل کا جو تصور پیش کیا، اس نے اردو غزل کو یقیناً تحرک سے آشنا کر دیا۔ تاہم چونکہ ہندوستان کی فضا میں بُت پرستی کا رجحان عام طور سے بہت توانا تھا، اس لیے ٹھہراؤ اور سکون کے ادوار میں اس کے نقوش بہت شوخ ہو جاتے تھے مثال کے طور پر لکھنو کی فضا ایک ٹھہری ہوئی جنت سے مشابہ تھی۔ چنانچہ لکھنو کی غزل میں سراپا نگاری کی روش اور ارضی مظاہر کو پوجنے کا رجحان عام طور سے پیدا ہوا اور اس میں تصوف کے نظریات کی بہت کم آمیزش ہوئی۔ تاہم مصحفی اور آتش مستثنیات کے زمرے میں ضرور شامل ہیں۔

ان میں سے مصحفی کے ہاں کم لیکن ان کے شاگرد آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کا زور زیادہ ہے پھر لطف

کی بات یہ ہے کہ آتش نے محض علمی یا ذہنی سطح پر ان تصورات کو قبول کر کے پیش نہیں کیا بلکہ ان میں جذب ہو کر اور انہیں اپنی شخصیت کا جزو بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں کچھ "تربیت" کا حصہ بھی ضرور ہو گا کیوں کہ وہ دہلی کے ایک ایسے خاندان سے متعلق تھا جس میں تصوف اور درویشی ایک ورثے کے طور پر موجود تھی تاہم اس کی نمو میں آتش کی اپنی شخصیت، قلندرانہ بے نیازی اور استغنا کا بھی ہاتھ ضرور تھا۔ مثلاً اس کے والد شجاع الدولہ کے عہد میں دہلی سے فیض آباد آئے تھے اور اس لیے آتش کی رگوں میں وہ خون دوڑ رہا تھا جس نے دہلی کی فضا سے حرارت حاصل کی تھی۔ آتش کے ہاں داخلیت پسندی کا رجحان براہِ راست خون کے اس رشتے کے باعث تھا۔ پھر آتش کا ابھی بچپن ہی تھا کہ اس کے والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور وہ آوارہ مزاج ہو گیا۔ جوان ہونے پر فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلا آیا۔ گویا متحرک خون کے علاوہ تلون اور آوارہ مزاجی نے بھی آتش کی شخصیت کی تعمیر کی اور اس میں بندھنوں کو توڑنے کے اس رجحان کو پیدا کیا جو تصوف کے تصورات کو مہمیز لگانے میں ممد ثابت ہوا۔ لکھنؤ کی فضا میں خارجیت کا عام رجحان موجود تھا لیکن یہ خارجیت ماحول کا عکس تھی۔ اس کے برخلاف آتش کے ہاں خارجی زندگی کی طرف جست بھرنے کی جو روش پیدا ہوئی وہ اس کے داخلی ہیجان کے باعث تھی۔ گویا آتش کے ہاں دہلی کی داخلیت پسندی اور لکھنؤ کی خارجیت پسندی کا ایک دلکش امتزاج رونما ہوا اور آتش نے ذات سے کائنات کی طرف وہ جست بھری جو تصوف کا ایک بنیادی وصف ہے۔ لکھنؤ کے شعرا نے محض خارجی زندگی کی عکاسی تک خود کو محدود رکھا تھا اور چونکہ خارجی زندگی میں اشیاء سے وابستگی، بُت پرستی اور انفعالیت کا دور دورہ تھا۔ اس لیے ان کی غزل بھی کسی داخلی تصادم سے بیگانہ ہی رہی۔ اس کے برعکس آتش کے اندر گرم خون رواں دواں تھا اور اس لیے جب اس نے خارجی ماحول کی طرف قدم بڑھائے تو وہ قدرتی طور پر اس سے متصادم ہو گیا جس کے نتیجے میں آتش کی غزل نے اس جوہرِ خاص کی نمائش کی جسے ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے "سپاہیانہ مزاج" سے موسوم کیا ہے۔ بہرحال آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کی نمو اکتسابی نوعیت کی ہرگز نہیں تھی بلکہ اس میں داخلی تموج اور آزادہ روی کے رجحان کا بھی ہاتھ تھا۔ آتش کے اس قبیل کے اشعار کہ

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے واصل ہو گیا

صوفیانہ فکر ہی کے غماز نہیں تاہم اس کے ہاں درویشی کا وہ مسلک خاص طور پر نمایاں ہوا جس نے اس کی شخصیت کے

استغنا سے جنم لیا تھا اور جو عرفانِ ذات کے سلسلے میں ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے۔ مثلاً :

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے

ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

اگر میں خاک بھی ہوں گا تو آتش گردباد آسا

رکھے گی مجھ کو سرگشتہ کسی کی آرزو برسوں

مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ

کسی حبیب کی یہ بھی ہیں جستجو کرتے

ہمتِ مردانہ نے آتش کیا ہے بے نیاز

جانتا ہوں میں گدا سلطان ہفت اقلیم کو

شادی نہیں قبول مجھے غم قبول ہے

میری خوشی سے تنگ مرا پیرہن نہ ہو

غزل میں صوفیانہ تصورات کی آمیزش اس دور کے آخری شاعر غالب کے ہاں بہت توانا ہے۔ لیکن غالب کے ہاں صوفیانہ مسلک مقصود بالذات نہیں بے شک اس کی غزل میں تصوف کے رموز و نکات عام طور سے بیان ہوئے ہیں لیکن یہ سب کچھ ایک بے قرار اور متجسس طبیعت کا ردِ عمل ہے۔ غالب نروان حاصل کرنے کے لیے تصوف کی طرف مائل نہیں ہوا بلکہ کائنات کے عقدۂ لاینحل کے پیشِ نظر اس کی طبیعت چل سی گئی ہے اور اس نے اسے حل کرنے کی دھن میں تصوف کے نظریات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ وہ صوفی ہرگز نہیں البتہ تصوف کو ایک حربے کے طور پر ضرور استعمال کرتا ہے۔ گویا تصوف کی طرف اس کا جھکاؤ زیادہ تر طالب علمانہ اور کاروباری ہے۔ خود بھی کہتا ہے۔ ؎

یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

دراصل غالب کے ہاں تصوف کے افکار کا بیان لحظہ بھر کے لیے زندگی کی عام مادی سطح سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں کیوں کہ وہ دوسرے ہی لمحہ میں دوبارہ اس مادی سطح پر آجاتا ہے۔ ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

غالب کے ہاں بت پرستی کی سطح سے اوپر اٹھنے اور پھر دوبارہ اس سطح پر ایک ارفع تر کیفیت سے مملو ہو کر آنے کا عمل خاصا نمایاں ہے۔ غالب بجائے خود ایک استعارہ ہے۔ وہ جذبے سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے اور تخیل کی ایک جست سی بھر کر دوبارہ جذبے کی سطح پر آجاتا ہے۔ اس جست میں اس کے فلسفیانہ افکار بالخصوص صوفیانہ تصورات نے ایک اہم خدمت سرانجام دی ہے۔ غالب کے ہاں یہ صورتِ حال شعر کی داخلی صورت گری تک محدود نہیں بلکہ اس نے اس کے سارے کلام کا بھی احاطہ کیا ہے۔ چنانچہ غالب ایک "مجموعہ اضداد" کے روپ میں ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ "غالب کے ہاں مست کر دینے والی وحدت الوجود بھی ہے۔ اس کے منطقی نتائج بھی ہیں، ہوس پرستی کی عاشقی بھی ہے، عشق حقیقی کی تمنا بھی ہے اور نئے آرزوؤں کا طوفان بھی ہے، ہر طرح کے جذبات کا طوفان بھی ہے۔ بقول خود برق کی عبادت بھی کرتا ہے لیکن حاصل سوختن کا افسوس بھی ہے۔ ہر قسم کی تمناؤں اور ہر قسم کے عشق سے مضطرب رہتا ہے لیکن مفکر ہونے کی حیثیت سے سوز و گداز اور اضطراب کی ماہیت پر غور بھی کرتا ہے[۱]۔"

غالب مزاجاً بھی صوفی نہیں ہے۔ میر کی طرح وہ بھی اس مادی زندگی سے بے پناہ انس رکھتا ہے اور اس کی شخصیت میں جذبے کا ایک نمایاں عنصر موجود ہے تاہم میر ہی کی طرح اس نے ایک عارضی ذہنی جست کے لیے تصوف کا سہارا بھی لیا ہے۔ لیکن میر اور غالب میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ میر کی شخصیت میں انفعالیت ہے جس کے باعث اس کی غزل میں کسک سی پیدا ہو گئی ہے جب کہ غالب کے ہاں شخصیت کی توانائی اور مردانہ پن نے احساسِ مزاح کو جنم دیا ہے اور وہ آنسوؤں میں مسکراتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آنسو اور تبسم، جذبہ اور تخیل، زمین اور آسمان کے اسی متوازن امتزاج سے غالب کی غزل عبارت ہے۔ یہ ثنویت خود غالب کی شخصیت کا ایک جزوِ لاینفک بھی ہے اور اس لیے جب یہ غزل کی ثنویت سے ہم آہنگ ہوتی ہے تو اس کے نتیجے میں ایسے اشعار تخلیق ہوتے ہیں جو غزل کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتے ہیں۔

اس دور کی اردو غزل کا دوسرا اہم موضوع ہے، عشق! اپنی ابتدائی صورت میں عشق جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت اور گوشت پوست کی ایک خاص ہستی کا طالب ہے۔ گویا ابتداً عشق خالص بت پرستی کے

---

[۱] افکارِ غالب ص ۷، از ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم

روپ میں ابھرتا ہے لیکن غزل کے مخصوص مزاج کے زیرِ اثر بُت کے سحر سے تحفظ مہر کے لیے باہر آکر دوبارہ بُت کے روبرو آکھڑا ہوتا ہے لیکن اس لمحاتی آوارہ خرامی کے عمل میں اس نے اپنی بوجھل کینچلی کو اتار پھینکا ہے۔ محبت پتھر کے ٹکڑے میں ارفع یا خیالی محبوب کا پرتو دیکھتی ہے اور یوں تجسیم کے باوصف اس میں تجرید کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ محبت محض مادی سطح پر نہیں رہتی بلکہ ارتفاع پاکر ایک لطیف تر کیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ عمل مادہ کے برقی توانائی میں تبدیل ہونے کی صورت سے مشابہ ہے یعنی اس میں بُت ایک روحانی جست کے لیے وسیلے کا کام دیتا ہے۔ اپنی انتہا میں یہ عشق، حسنِ محبوب کے بجائے خالقِ حسن کو اپنی منزل قرار دے لیتا ہے۔ تصوف میں عشقِ حقیقی کا یہی چلن ہے کہ یہ ذرّے ذرّے میں "ازلی و ابدی محبوب" کا پرتو دیکھتا ہے۔ یہی حال غزل کے عاشق کا ہے کہ وہ بتوں کو سامنے بٹھا کر کسی "مثالی محبوب" کو پوجتا ہے۔ نتیجۃً اس نے نہ صرف بُت میں خدا اور مادہ میں تخیل کا پرتو دیکھا ہے بلکہ اسے محبوب کے جسمانی خدوخال میں بھی یکسانیت اور عمومیت نظر آئی ہے۔

ولی سے لے کر غالب تک اردو غزل میں عشق کا یہ انداز خاصا نمایاں ہے اور دکنی دور کی بُت پرستی سے ایک جدا کیفیت رکھتا ہے لیکن اس دور کے عشق کی دو سطحیں ہیں۔ پہلی وہ جس میں عشق نے مادی سطح پر محبوب کو ایک مثالی حیثیت میں متبدل کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں محبوب کے خدوخال میں زمانے کے مقبولِ عام محبوب کے خدوخال ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں اور اس کے نتیجے میں تقریباً تمام غزل گو شعرا کا محبوب لباس اور حلیے کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ عادات و اطوار کے ضمن میں بھی ایک خاص نمونے ہی کی نقل معلوم ہوتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کی اردو غزل کو لیجیے۔ اس زمانے میں اگرچہ مغل بادشاہت زوال پذیر ہو گئی تھی تاہم بادشاہت کا عام تصور اسی طرح توانا تھا اور بادشاہ کی قوت کے نمائندے یعنی سپاہی کو بطورِ خاص اہمیت حاصل تھی۔ لکھنؤ میں بانکوں کے اقدامات اور سارے ملک میں پیشہ ور سپاہی کی مانگ اور اہمیت نے ہیرو کی صفات کو ایک بڑی حد تک سپاہی میں مرتکز کر دیا تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو عوام ایسے بادشاہ پر جان چھڑکنے کو تیار تھے جو اُن کے جان و مال کی حفاظت کرتا اور دوسری طرف اپنے تحفظ کے لیے بار بار سپاہی کی طرف دیکھتے تھے چونکہ غزل شخصی محبوب میں مثالی محبوب کا پرتو دیکھتی ہے اس لیے اس دور کی اردو غزل کا محبوب بھی بادشاہ یا سپاہی کی صفات ہی کا حامل بن کر نمودار ہوا۔ اس محبوب تک رسائی اتنی ہی مشکل ہے جتنی بادشاہ تک اور پھر اس رسائی کے راستے میں رقیب (بادشاہ کا مصاحب) سینہ تانے کھڑا نظر آتا ہے۔ دوسری طرف خود بادشاہ عام طور سے ایک بے نیاز، چیں بجبیں، مغرور اور ظالم ہستی ہے اور اس کا نمائندہ یعنی سپاہی مختلف آلاتِ حرب سے لیس ہے۔ چنانچہ خود غزل کے محبوب میں نہ صرف یہ صفات جمع کی گئی ہیں بلکہ غزل گو شاعر نے بالعموم محبوب کے خدوخال کو بھی مختلف آلاتِ حرب ہی سے تشبیہ دی ہے؛

ہر زخمِ جگر داورِ محشر ہے ہمارا

انصاف طلب ہے تری بیداد گری کا

(میرؔ)

اوروں کی دید بازیاں نظروں میں ٹالیاں

دیکھا جو ہم نے اس کو تو آنکھیں نکالیاں

(مصحفیؔ)

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو

یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز

گرم بازارِ فوجداری ہے

پھر دیا پارۂ جگر نے سوال

ایک فریاد و آہ و زاری ہے

دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا

آج پھر اس کی روبکاری ہے

(غالبؔ)

کج کلاہ، تیغ بکف، چیں بہ آبرو، بے باک

یا الٰہی یہ ستمگار کہاں جاتا ہے

(فغاںؔ)

نکلا ہے وہ ستمگر تیغِ ادا کوں لے کر

سینے پہ عاشقوں کے اب فتح یاب ہوگا

(ولیؔ)

یار کا مجھ کو اس سبب ڈر ہے

شوخ ظالم ہے اور ستمگر ہے

(شاہ حاتمؔ)

جب خیال آتا ہے اس دل میں ترے اطوار کا

سر نظر آتا نہیں دھڑ پر مجھے دو چار کا

(سودا)

میر صاحب بھی اس کے ہاں تھے لیک

بندۂ زر خرید کے مانند

(میر)

کیا اس کے قتلِ جہاں اک نظر میں،

کسی نے نہ دیکھا تماشہ کسی کا

(مومن)

ناشکیبا، مضطرب وقفِ ستم ہم کب نہ تھے

بے مروت بے وفا، مصروفِ کیں تو کب نہ تھا

(انشا)

مرے سینے سے تیرا تیر جب اے جنگجو نکلا

دہانِ زخم سے خوں ہو کے حرفِ آرزو نکلا

(ذوق)

اس دور میں محبوب کے خدوخال میں ایک اور ہیرو کے نقوش بھی موجود ہیں۔ یہ ہیرو ہے۔ طوائف! اس زمانے کے ذہن نے جہاں ملکی اور سیاسی سطح پر بادشاہ اور اس کے سپاہی کو اپنا ہیرو بنا لیا تھا، وہاں نفسیاتی سطح پر (فرار کے جذبے کے تحت) وہ طوائف کو مرکز نگاہ بنانے پر مجبور ہو گیا تھا۔ بے شک غالب کے بعد داغ، حسرت اور دوسرے شعرا کے ہاں طوائف کی یہ مرکزی حیثیت اور بھی ابھر آئی تاہم غزل کے اس دوسرے دور میں بھی طوائف پرستی کا تصور عام طور سے موجود تھا۔ محبوب کے خدوخال میں طوائف کی جھلک پیش کرنے کی یہ روش ان چند مثالوں سے واضح ہو سکے گی۔

بات کہنے میں گالیاں دے ہے

سنتے ہو میرے بد زباں کی ادا

(میر)

بال ہیں بکھرے، بند ہیں ٹوٹے، کمان میں ٹیڑھا بالا ہے

جرأت ہم پہچان گئے کچھ، دال میں کالا کالا ہے

کیا بات کوئی اس بت عیار کی سمجھے

بولے ہے جو ہم سے تو اشارات کہیں اور

(جرأت)

جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے

ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں

(میر حسن)

کسی کو گرمیٔ تقریر سے اپنے لگا رکھا

کسی کو منہ چھپا کر نرمیٔ آواز سے مارا

(مصحفی)

منظور دوستی جو تمہیں ہے ہر ایک سے

اچھا تو کیا مضائقہ انشاؔ سے کیں سہی

(انشا)

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب

یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہو گئیں

(غالب)

غزل کے عشق کی دوسری سطح وہ ہے جہاں اس نے بت میں محض زمانے کے مقبولِ عام محبوب کا پرتو نہیں دیکھا بلکہ اس مثالی محبوب کا ہیولیٰ بھی دیکھا ہے جو شاعر کے تخیل کی پیداوار تھا۔ بت کو عبور کرنے کا یہ عمل اس دور کی غزل میں بہت عام ہے اور اس کے نتیجے میں جہاں محبوب "تکمیلِ حسن" کا نمونہ بن کر آتا ہے۔ وہاں خود عاشق بھی اپنے فطری تحرک اور آوارہ خرامی کے میلان کو سطح پر لے آتا ہے۔ لیکن کچھ زیادہ عرصہ گزرنے نہیں پاتا کہ گوشت پوست کے محبوب کی جملہ صفات کو محض ایک لفظ "حسن" سے موسوم کر دیا جاتا ہے اور عاشق اپنے ارضی پیکر سے دست کش ہو کر مجنوں کے سمبل میں ڈھل جاتا ہے اس لیے غزل میں حسن اور عشق کی تجریدی حیثیت نمایاں ہے اور شاعر نے انہیں جسم

عبارت، دقت بھی عام طور سے تلمیحات ہی کا سہارا لیا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کسی مخصوص ہستی کا ذکر نہیں کر رہا بلکہ حسن یا عشق کو علامتوں کی زبان میں پیش کر رہا ہے۔ مثلاً حسن کو لیلےٰ، زلیخا یا شیریں کے ذکر سے واضح کرنا یا عشق کے لیے قیس، فرہاد وغیرہ کی تلمیحات کو استعمال کرنا دراصل حسن اور عشق کی تجریدی صورت کو ارضی لبادے میں پیش کرنے ہی کی ایک کاوش ہے۔ تشبیہ یا استعارے نے اس سلسلے میں غزل گو شاعر کی بہت مدد کی ہے کہ یہ ارضی وجود کو عبور کرتا اور بوجھل جذبے کو لطیف اور ارفع کیفیات میں مبدل کر دیتا ہے۔ تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ غزل میں حسن اور عشق کا یہ تجریدی رنگ اپنی ارضی بنیاد سے منقطع نہیں ہوتا یعنی تخیل جذبے کی اساس پر ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غزل کے عشق میں تاثیر و تاثر کا عمل اور شخصی تجربے کی باس باقی نہ رہتی، لیکن غزل مزاجاً فرد کے تجربے میں آفاقی رنگ پیدا کرنے اور جذبے کو تہذیب سے آشنا کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتی چنانچہ اس میں ربط باہم کا وہ عمل سدا موجود رہتا ہے جو فرد اور سوسائٹی اور جزو اور کل کے ربط باہم کی ایک صورت ہے۔ اردو غزل کے اس دور میں عشق کی یہ کیفیت بہت نمایاں ہے۔ تصوف کے نظریات نے بالخصوص عشق کے اس تجریدی روپ کو نکھارا ہے۔ خود تصوف عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف صوفی کی پیش قدمی کو سامنے لاتا ہے غزل میں حسن اور عشق کی تہذیب کا یہ عمل ان چند نمونوں سے واضح ہو سکتا ہے:۔

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سے کہوں گا
جادو ہے ترے نین غزالاں سے کہوں گا
(ولی)

نہیں ہے تاب مجھے تیرے سامنے جاناں
کہاں سراج کہاں آفتابِ عالم تاب
(سراج)

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے
(میرؔ)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں (سوداؔ)

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

(غالب)

ان اشعار میں محبوب کے حسن کی تعریف کی گئی ہے لیکن ایک توصفت کے اعتبار سے یہ حسن مثالی ہے، دوسرے تشبیہ استعارے کا سہارا لے کر شاعر نے اس حسن کی بوجھل اور دم روکنے والی کیفیت کو ارفع اور سبک سلر بنا دیا ہے مثلاً یہ کہنے کے بجائے کہ محبوب کے ہونٹ سرخ ہیں، چہرہ روشن اور آنکھیں دل کش ہیں، شاعر نے لعلِ بدخشاں، آفتاب اور شراب سے انہیں تشبیہ دے کر ایک ایسی ارفع اور لطیف کیفیت پیدا کی ہے جو غزل کے بنیادی مزاج سے منسوب ہے۔ اب یہ اشعار دیکھیے جو عشق کے عکاس ہیں اور جن میں محبت کا بوجھل جذبہ نظم، لگن یا انہماک میں ڈھل گیا ہے:

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا

مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراجؔ کو

نہ خطرہ رہا نہ حذر رہا جو رہی سو بے خبری رہی

(سراج)

اے دردؔ رفتہ رفتہ کیا آپ کو بھی گم

اس راہ میں چلا تھا میں کس کے سراغ کو

(درد)

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم

اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ،

چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے

اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں مگر ہاں

سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے (میر)

عشق کب تک آگ سینے میں مرے بھڑکائے گا
راکھ تو میں ہو چکا کیا خاک اب سلگائے گا
(امیر حسن)

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے قافلہ روانہ ہوا
(آتش)

زیاں ہے عشق میں ہم خود بھی جانتے ہیں مگر
معاملہ ہی کیا ہو اگر زیاں کے لیے
(شیفتہ)

ہے عشق کی منزل میں یہ حال اپنا کہ جیسے
لٹ جائے کسی راہ میں سامان کسی کا
(ظفر)

لے گئی عشق کی ہدایت ذوق
اُس سرے سب نہایتوں سے پرے
بیانِ دردِ محبت جو ہو تو کیوں کر ہو
زباں نہ دل کے لیے ہے نہ دل زبان کے لیے
(ذوق)

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے
ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی،
مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

(غالب)

رہا اس سارے دور کی غزل کے عشقیہ مضامین میں تلمیحات کا استعمال تو یہ اس قدر عام ہے کہ شعر کا معمولی طالب علم بھی اشعار کے حوالے کے بغیر ہی بات کی تہ تک پہنچ سکتا ہے۔

اس دور کی اردو غزل کا آخری اہم موضوع ہے: آزادہ روی! یہ آزادہ روی محض ایک عارضی ہیجان کی صورت میں ابھری ہے۔ تاہم تصوف اور عشق کے میدان میں بھی اس عارضی ہیجان ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے اس کا اصل محرک بیراگ کی وہ کیفیت ہے جو ماحول سے فرد کی ناآسودگی کی پیداوار ہے۔ یکایک فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کے چاروں طرف انجماد طاری ہے ہر شے کھوکھلی ہو گئی ہے اور خون کی روانی تھم سی گئی ہے۔ وہ اس ٹھہری ہوئی فضا سے باہر آ کر سانس لینے کی کوشش کرتا ہے اور یوں اس کا وہ رجحانِ انفرادیت وجود میں آتا ہے جسے ماں اور بچے کی تمثیل میں بچے کے عارضی تحرک سے موسوم کیا گیا تھا۔ یہ بغاوت دراصل مادی زندگی (جنگل اور ماں کی دنیا) سے فرار حاصل کرنے کی ایک کاوش ہے یا فلسفے کی زبان میں یوں کہیے کہ اس کے تحت انسان لمحے کی قید سے رہائی پانے کی کوشش کرتا اور تخیل کی وسعتوں میں متحرک ہو جاتا ہے۔ لیکن آزادی اپنی مکمل ترین صورت میں محض ایک واہمہ ہے اور زندگی کے اظہار کے لیے قید و بند کی صورت ضروری ہے۔ چنانچہ انسان اس عارضی آوارہ خرامی کے بعد دوبارہ اپنے زندان کو مس کرتا ہے لیکن چونکہ آوارہ خرامی کے عمل نے اسے ایک بلندتر سطح عطا کر دی ہے اس لیے اب وہ "لمحے" کو پھیلا کر اپنی سطح تک کشادہ بھی کر لیتا ہے۔ یوں تہذیب کا عمل جاری رہتا ہے۔

معاشرے کی سطح پر یہ بغاوت، سوسائٹی کے فرسودہ ضوابط اور میکانکی اندازِ نظر کے خلاف ایک واضح انحراف کی صورت میں ابھرتی ہے اور غزل کا شاعر بچے کی طرح ماں کے نظام سے لحظہ بھر کے لیے منقطع ہونے کی آرزو کرتا ہے حضرت ابراہیم کو جب آزر کی خالص مادی فضا میں دم گھٹنے کا احساس ہوا تھا تو انھوں نے اس شہر ہی کو چھوڑ دیا تھا بعینہٖ غزل کا شاعر سوسائٹی کی ٹھہری ہوئی فضا کو الوداع کہتا ہے لیکن یہاں سے نکل کر خیال کے صحرا میں کھو نہیں جاتا بلکہ صحرا کی یاترا کے بعد حضرت عیسیٰ کی طرح واپس آتا اور سوسائٹی کو اونچا اٹھا کر ایک بلندتر سنگھاسن پر فائز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ غزل میں سفر کی خواہش اور آوارہ خرامی کا رجحان ہی موجود نہیں بلکہ شاعر نے سوسائٹی کے ان قواعد و ضوابط کا مضحکہ بھی اڑایا ہے جو اسے آگے بڑھنے سے روکتے ہیں۔

غزل کے اس دوسرے دَور میں سارا ہندوستان ایک ایسے زندان کی طرح تھا جس کے تالے زنگ آلود ہو چکے تھے۔ اذہان پر بے حسی طاری تھی۔ چھٹنے اور پیٹنے کا رجحان قوی تھا۔ اعلیٰ قدریں رو بہ زوال تھیں اور رسوم کی زنجیریں منتہائے مقصود قرار پا چکی تھیں۔ مذہب محض بُت پرستی تک محدود ہو چکا تھا اور ریاکاری نے ہر شے پر تسلط قائم کر لیا تھا۔ اس دم روکنے والی فضا سے اردو غزل نے نجات حاصل کرنے کی جو کوشش کی وہ غزل کے اس تیسرے بڑے رجحان یعنی آزادہ روی کی صورت میں اُجاگر ہوئی۔ یہ چند اشعار اس امر کو ثابت کرتے ہیں۔

لے کر ازل سے تا بہ ابد ایک آن ہے

گر درمیاں حساب نہ ہو ماہ و سال کا

کیا ہمیں کام ان گلوں سے صبا

ایک دم آئے ادھر، اودھر چلے

(درد)

سمجھ کے رکھیو قدم دشتِ خار میں مجنوں

کہ اس نواح میں سوداؔ برہنہ پا بھی ہے

جب اس چمن سے چھوڑ کے ہم آشیاں چلے

اک ہم صفیر نے بھی نہ دیکھا کہاں چلے

(سوداؔ)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں

مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

فقیرانہ آئے صدا کر چلے

میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(میرؔ)

اتنا معلوم تو ہوتا ہے کہ جاتا ہوں کہیں
کوئی ہے مجھ میں کہ مجھ سے لیے جاتا ہے مجھے
(امیر حسن)

اے شوقِ سفر اس کی خبر ہم کو بھی کرنا
گریاں سے کوئی قافلہ جاتا ہو سفر کو
(مصحفی)

ہوائے وادیٔ وحشت مجھے مبارک تھی
دکھا رہے ہیں چمن کی یہ کیا بہار مجھے
(ذوق)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگئی
پھر وہی پاؤں وہی خارِ مغیلاں ہوں گے
(مومن)

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
میں اور اک وحشت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا
(غالب)

لیکن جب اس دَور کے غزل گو شاعر نے آزادہ روی کے جذبے کے تحت قواعد وضوابط کی سنگلاخ کیفیتوں کے خلاف ردِعمل کا اظہار کیا تو اس کے ہاں ایک طنزیہ انداز بھی پیدا ہوگیا:

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
(دردؔ)

میر کے دین و مذہب کی اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا
(میرؔ)

کعبہ اگرچہ ٹوٹا تو کیا جائے غم ہے شیخ
یہ قصرِ دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
(سوداؔ)

وہ شیفتہ کہ دھوم تھی حضرت کے زہد کی
میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
(شیفتہؔ)

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا
کہاں میخانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
(غالبؔ)

بہر حال آزادہ روی کی یہ روش ایک ذہنی جہت کی صورت میں ابھری ہے اور اس نے غزل کو جذبے کی خالص ارضی لذت سے اپنا قدم باہر نکالنے کی ترغیب دی ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی عطا ہے!

---

(۳۱)

ولی سے غالب تک کا دور اردو غزل کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اس میں اردو غزل، گیت اور نظم دونوں کے تسلط سے آزاد ہے۔ گیت سے تو اس دور کے شعرا نے شعوری طور پر انحراف کیا۔ البتہ نظم سے متصادم ہونے کی انہیں ضرورت ہی پیش نہیں آئی چنانچہ اس سارے عرصہ میں غزل ہی اردو کی اہم ترین صنف ہے اور اسے اپنی بقاء کے لیے خود کو کسی نئی صورتِ حال کے مطابق ڈھالنے کا فکر دامن گیر نہیں۔ پھر چونکہ اردو غزل نے اپنی ساری روایت فارسی غزل سے مستعار لی تھی۔ اس لیے قدرتی طور پر اس نے تلمیحات، استعارات، تراکیب اور خیال کے خصوصی پیکر بھی وہیں سے مستعار لے لیے اور انہیں کام میں لاتی رہی پھر انیسویں صدی کے آغاز ہی میں ہندوستان کی فضا میں انقلابی تبدیلیاں نمودار ہونا شروع ہو گئیں۔ اجنبی حکومت کے تسلط اور مغربی تہذیب اور ادب کے نفوذ نے اذہان کو متحرک کر دیا۔ تحفظِ ذات کا جذبہ بھی سطح پر آ گیا اور ساری ہندوستانی قوم ذہنی طور پر برانگیختہ ہو گئی۔ انیسویں صدی کے ہندو اور مسلمان۔ دونوں کے ہاں ذہنی، سیاسی اور ثقافتی ابال کے شواہد ملتے ہیں ظاہر ہے کہ اس کو پیش کرنے کے لئے غزل کے پامال حسی تصورات اور علامات ناکافی تھیں اور نئی فضا کشادگی اور وسعت کا تقاضا کر رہی تھی۔ اس تقاضے کا پہلا علمبردار غالب تھا کہ وہ اپنے بیاں کے لیئے کچھ اور وسعت" کا طالب ہونے کے ساتھ ساتھ غزل کے ظرف کی تنگ دامانی کا بھی شکوہ سنج تھا۔ پھر یہ بات صرف غالب تک ہی محدود نہ رہی بلکہ اس زمانے کے عام اذہان بھی محسوس کرنے لگے کہ نئی صورتِ حال سے نپٹنے اور نئے سماجی اور احساسی شعور کو گرفت میں لینے کے لیے غزل اپنی رائج حیثیت میں قطعاً ناکافی تھی۔ چنانچہ غدر کے بعد جب مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھی اور غزل کے موضوعات میں لچک اور وسعت کا مطالبہ کیا تو اس کے پس پشت یہی بنیادی جذبہ کار فرما تھا اس سے بعض حلقوں میں یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ غزل بجائے خود ایک کمزور صنف ہے اور اس کے مقابلے میں نظم کی اہمیت بدرجہا زیادہ ہے لیکن یہ خیال اس لیے غلط تھا کہ نئے حالات میں قصور غزل کا نہیں بلکہ اس "انجماد" کا تھا جو غزل میں نمودار ہو گیا تھا اصل بات محض یہ تھی کہ اردو غزل نے ڈیڑھ سو برس تک ایک خاص قسم کی

تلمیحات، استعارات اور علامات سے اظہارِ ذات کا کام لیا تھا اور اب زمانے کی ایک ہی کروٹ نے انہیں زنگ آلود اور فرسودہ قرار دے دیا تھا۔ حالی کو اس صورتِ حال کا شدید احساس ہوا اور اس نے غزل کی صنف پر نہیں بلکہ غزل کے اس تقلیدی اور میکانکی انداز پر اعتراضات کیے جو انیسویں صدی میں عام ہو چکا تھا۔ فی الواقعہ اردو غزل کی تاریخ میں یہ پہلا موقعہ تھا کہ اسے ایک نازک صورتِ حال کے پیشِ نظر اپنی بقا کے لیے داخلی قوت اور لچک کو بروئے کار لانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب سے اقبال تک کے اس دور میں اردو غزل نے کس حد تک اپنی اس داخلی قوت کو استعمال کیا اور اپنی بقا کے لیے خود کو کس حد تک ایک نئے پیکر میں ڈھالا نیز یہ کہ اس اقدام سے کہیں اس کا اصل مزاج مجروح تو نہیں ہوا؟

غزل کی اصلاح کی تحریک صرف حالی تک محدود نہیں تھی۔ اسمٰعیل میرٹھی، وحید الدین سلیم پانی پتی، شاد عظیم آبادی اور دوسرے شعرا کو بھی قدیم غزل کے میکانکی انداز کا شدید احساس تھا تاہم اس سلسلے میں اولیت کا درجہ بے شک حالی ہی کو حاصل ہے۔ حالی نے اس زمانے میں جو "ہدایت نامہ غزل" جاری کیا اس کے متن سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں۔ البتہ اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ حالی نے اس کے ذریعے غزل کے صرف ایک خاص رنگ کو بدلنے کی کوشش کی تھی۔ ایک ایسا رنگ جو ابتذال، تقلید، تتبع کا رنگ تھا اور جس نے غزل کو میکانکی صورت دے رکھی تھی۔ غزل کے مزاج میں کوئی تبدیلی پیدا کرنا حالی کا مقصد ہرگز نہیں تھا مثلاً اس نے لکھا کہ غزل میں لوازماتِ مردانہ و زنانہ کو ترک کرتے ہوئے افعال و صفات کو مذکر ہی استعمال کیا جائے! یہ بات غزل کے مزاج کے عین مطابق تھی کہ غزل کا محبوب تذکیر و تانیث سے ماورا ہے اور فعلِ مذکر کا استعمال اس کی اس تیسری حیثیت ہی کو واضح کرتا ہے۔ حالی کا یہ مشورہ غزل کے اس رجحان کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت غزل میں کنگھی چوٹی کے مضامین کا سیلاب آ چکا تھا۔ اسی طرح حالی کا یہ خیال کہ غزل میں الفاظ کی علامتی خصوصیات کو اہمیت دی جائے غزل کے مزاج ہی کے مطابق تھا کہ غزل جس چیز کو مس کرتی ہے اس کی ارضی اور انفرادی حیثیت کو ختم کر کے اسے ایک عمومی اور علامتی رنگ میں مبدل کر دیتی ہے۔ حالی کا یہ مشورہ بھی غزل کے اس لکھنوی انداز کو ختم کرنے کے سلسلے میں تھا جس کے تحت ثقیل اور بوجھل الفاظ کو ان کی ارضی حیثیت میں استعمال کرنے کا رجحان عام ہو چکا تھا۔ دراصل حالی یہ ہرگز نہیں چاہتا تھا کہ غزل بحیثیت ایک صنف ختم ہو جائے بلکہ اسے زندہ رکھنے کے لیے وہ اس زمانے کے نئے موضوعات اور لہجے کو سمونے کا آرزومند تھا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس نے غزل کو بچانے کی اس دھن میں غزل کی داخلی قوت اور لچک پر اعتماد نہ کیا بلکہ شعوری طور اس میں نئے

موضوعات داخل کرنے اور اسے نظم کی سی وسعت عطا کرنے کی کوشش کی غزل مزاجاً کسی ایک موضوع یا ایک خاص ماحول کی عکاسی تک محدود نہیں۔ قدیم زمانے میں بھی اس نے عشق کے علاوہ زمانے کے مقبول رجحانات کو خود میں سمو لیا تھا تاہم اس نے اپنے مخصوص مزاج کے تحت ہر خیال، شئے یا رجحان کو مس کرتے ہی اس کی ارضی اور محدود حیثیت کو بدل کر اس میں ایک عمومی اور عالمگیر رنگ پیدا کیا تھا۔ یہی غزل کی بقا کا راز بھی تھا کہ اس نے کبھی خود کو کسی اور صنفِ شعر میں ضم ہونے کی اجازت نہیں دی۔ غدر کے بعد جب ایک نئی متحرک فضا وجود میں آئی اور معاشرے میں اصلاح کا جذبہ توانا ہوا۔ نیز سر سید احمد کی تحریک کے تحت اردو زبان میں وسعت کا مطالبہ عام ہوا تو قدرتی طور پر غزل کی اصلاح کا رجحان بھی سطح پر آگیا اور اس سلسلے میں حالی نے غزل کو نئے موضوعات اور نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں حرج قطعاً کوئی نہیں تھا کیوں کہ غزل کے لیے کوئی شے، موضوع یا رجحان ممنوع نہیں ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل نئی اشیاء اور موضوعات کی طرف پیش قدمی کرتے ہوئے اپنے مخصوص رمزیہ انداز کو بروئے کار لاتی ہے، کسی اور صنفِ شعر کے مزاج کو نہیں اپناتی۔ حالی کو غزل کے اس مزاج کا علم تھا لیکن اصلاح کے ایک واضح مقصد کے زیرِ اثر جب اس نے غزل میں نئے مضامین کو داخل کرنا شروع کیا تو غزل کے مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکا اور یوں اس کے ہاں غزل اور نظم کا فرق مدھم پڑ گیا مثلاً حالی کا یہ خیال کہ غزلِ مسلسل کو رائج کیا جائے ایک خطرناک قدم تھا کہ اس سے غزل کے شعر کی مخصوص انفرادیت کے ختم ہو جانے کا امکان تھا، چنانچہ یہی ہوا کہ خود حالی کی مسلسل غزلیں نظموں کی صورت اختیار کر گئیں اور ان میں غزل کے شعر کی ایک الگ پُر تاثیر حیثیت قائم نہ رہ سکی۔ غور کیجیے کہ نظم کے شعر کے دو مصرعے سنگِ مرمر کے ان دو ٹکڑوں کے مانند ہیں جو ایک ہموار سطح کو وجود میں لاتے ہیں جب کہ غزل کے شعر کے دو مصرعے زینے کے دو قدموں کی طرح ہیں اور ان میں سے ایک دوسرے سے بلند تر سطح پر قائم ہے۔ قاری جب غزل کے شعر کو پڑھتا ہے تو ان دونوں قدموں کے درمیانی خلا کو عبور کرنے کے لیے اپنا پاؤں اوپر کو اٹھاتا ہے۔ یہی جست غزل کے شعر سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کا موجب بھی ہے۔ لیکن جب غزل کے اس خاص طریقِ کار کو ملحوظ نہ رکھا جائے تو شعر کی انفرادی حیثیت مجروح ہو جاتی ہے۔ حالی کی مسلسل غزلوں میں شعر کی انفرادیت مجروح ہوئی اور اس سے انکار مشکل ہے مثلاً یہ اشعار لیجیے۔

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا ۔۔۔ جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

ابرار تجھ سے ترساں، احرار تجھ سے لرزاں ۔۔۔ جو زد پہ تیری آیا اس کو گرا کے چھوڑا

فرہاد کوہکن کی لی تو نے جانِ شیریں ۔۔۔ اور قیسِ عامری کو مجنوں بنا کے چھوڑا

اک دسترس سے تیری حالؔی بچا ہوا تھا ۔ اس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

یا

خیر ہے اے فلک کہ چار طرف ۔ چل رہی ہیں ہوائیں کچھ ناساز
رنگ بدلا ہوا ہے عالم کا ۔ ہیں دگر گوں زمانے کے انداز
ہوتے جاتے ہیں زور مند ضعیف ۔ بنتے جاتے ہیں مبتذل ممتاز
دشمنوں کے ہیں دوست خود جاسوس ۔ اور یاروں کے یار ہیں غمّاز
ہوگا انجام دیکھئے کیا کچھ ۔ ہے پُر آشوب جب کہ یہ آغاز

یہ اشعار غزل کی ہیئت کے تابع تو ضرور ہیں لیکن مزاجاً غزل کے اشعار سے بہت مختلف ہیں بلکہ اگر ایسی غزلوں پر کوئی عنوان چسپاں کر دیا جائے تو انہیں بڑی آسانی سے نظم کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے ۔ غزل کے افق کو وسیع کرنے اور نئے موضوعات کو غزل میں داخل کرنے کی یہ کاوش اس لحاظ سے تو قابلِ تعریف ضرور تھی کہ اس نے غزل کے جدید آہنگ کے لیے راہ ہموار کی لیکن خود حالؔی اس نئی تبدیلی کو رائج کرتے وقت غزل کے اصل مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکا ۔ چنانچہ اُس کی اس قسم کی غزلیں ، غزل کی باس سے بیگانہ اور اس کے مخصوص تاثر سے تہی ہیں ۔

کچھ یہی حال ان اخلاقی مضامین کا بھی تھا ۔ جنہیں حالؔی نے غزل میں سمونے کی کوشش کی ۔ دراصل یہ دور انجماد اور ٹھہراؤ کے خلاف ایک شدید ذہنی ردِ عمل کا دور تھا ۔ کئی سو برس کی فرسودگی اور میکانکی انداز نے مسلمانوں کو من حیث القوم روایت کی زنجیروں میں جکڑ دیا تھا اور ان میں تحرک ناپید ہو گیا تھا ۔ پھر غدر اور غدر کے بعد انگریزی تہذیب کے اثرات نے ان میں ایک لہر سی دوڑا دی ۔ اس سے ذرا قبل سید احمد بریلوی اور دوسرے اکابر نے انہیں ذہنی تبدیلی کے لیے تیار بھی کر دیا تھا ۔ ایسے میں جو عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ شروع ہوا اس نے نہ صرف مسلمانوں کے مذہبی میلانات بلکہ علم و ادب کے عام رجحانات میں بھی ایک انقلاب سا پیدا کر دیا ۔ اس انقلاب کو لانے والے وہ قومی رہنما اور رہبر تھے ۔ جن میں سے بعض تو مسلمانوں کو نئی صورتِ حال سے فوری طور پر ہم آہنگ ہونے کی تلقین کرتے تھے اور بعض کہتے تھے کہ اتنی تیزی سے نہ چلو ، ایسا نہ ہو کہ تم اپنی روایت ہی سے منقطع ہو جاؤ ۔ ان دونوں تحریکوں کے علمبرداروں میں سر سید احمد خان ، حالؔی ، شبلؔی ، شرؔر ، نذیر احمد ، اسمٰعیل میرٹھی ، اکبر الہ آبادی ، سجاد حسین اور درجنوں دوسرے اصحاب شامل تھے ۔ بیسویں صدی میں اسی تحریک نے اقبالؔ ، ظفر علی خان ، ابوالکلام آزاد اور بعض دوسرے

اکابر پیدا کیے جن کے ہاں خطابت کا لہجہ قوی اور آواز کا گھمبیرپن نمایاں تھا۔ تلقین اور تخاطب کا یہ انداز اس دور پر اس درجہ مسلط تھا کہ حالیؔ اور اس کے ہم نواؤں نے غزل کو بھی اخلاقی مضامین لوہ تلقین و وعظ کے لیے آلۂ کار بنانے کی کوشش کی اور اگرچہ یہ ایک عجیب بات ہے کہ حالیؔ اپنے اشعار میں واعظ اور زاہد کے اندازِ تخاطب پر چوٹ کر جاتے تھے۔ تاہم وہ خود غزل کے ذریعے اسی طریقِ کار کو اپناتے چلے گئے۔ مثال کے طور پر حالیؔ کے یہ اشعار دیکھیے:

ہو نا پیدا جس ملک میں اتفاق ۔۔۔ ہیں آبادیاں واں کی ویرانیاں

قوم کا حالیؔ پنپنا ہے محال ۔۔۔ تم نے رو رو سب کو رلوایا عبث

بڑھاؤ نہ آپس میں ملت زیادہ ۔۔۔ مبادا کہ ہو جائے نفرت زیادہ

خود بڑا بن کر دکھاؤ آپ کو ۔۔۔ باپ دادا کی بڑائی ہو چکی

اب ایسے اشعار کو غزل کے اشعار کہنا کہاں تک جائز ہے؟

اُردو غزل کے لیے حالیؔ کا دور ایک عجیب امتحان کا دور تھا۔ ایک طرف تو یہ خطرہ تھا کہ اگر غزل اپنی پرانی ڈگر پر قائم رہی اور برسوں کے پامال اور فرسودہ تصورات اور سانچوں کو استعمال کرتی رہی تو خود بخود ختم ہو جائے گی۔ اس لیے یہ ضروری تھا کہ اسے اس گڑھے سے باہر نکالا جاتا۔ حالیؔ کی عطا یہ ہے کہ اسے سب سے پہلے اس صورتِ حال کا احساس ہوا۔ دوسری طرف جب غزل کے افق کو شعوری طور پر کشادہ کیا گیا اور اس میں مسلسل مضامین نیز اخلاقی سیاسی اور عمرانی نظریات کو سمونے کی کوشش کی گئی تو اس کے ڈانڈے نظم سے جا ملے اور یہ خطرہ پیدا ہو گیا کہ کہیں غزل ، نظم میں ضم ہو کر نہ رہ جائے۔ غزل کے سلسلے میں حالیؔ کا یہ سارا دور ایک گومگو کا دور تھا اور اس بات سے انکار مشکل ہے کہ اس صورتِ حال نے جہاں غزل کو نقصان پہنچایا وہاں غزل کے مستقبل کو روشن کرنے میں ایک نمایاں کردار ادا کیا۔ اس طور کہ غزل میں نہ صرف نئی ارضی تبدیلیوں کا شعور پیدا ہوا بلکہ نئی صورتِ حال میں کبھی تو نئی علامتیں وضع کرنے اور کبھی پرانی علامات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان بھی اُبھر آیا۔ حالیؔ کی شعوری کوششوں کے باوجود اس کے ہاں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جو غزل کے اس نئے لہجے کے غماز ہیں اور جو گویا غزل کے نئے دور کے نقیب بھی ہیں؛ مثلاً:-

رہے گی کس طرح راہِ امین کہ رہنما بن گئے ہیں رہزن

خدا نگہباں ہے قافلوں کا اگر یہی رہزنی رہے

اس شعر کا سیاسی پس منظر پرانی علامتوں کے نئے استعمال سے اُجاگر ہوا ہے اور یہ لہجہ بالکل جدید اور تازہ ہے۔

یا

یارانِ تیزگام نے محمل کو جا لیا
ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

دل پُر درد سے بہی کام لوں گا
اگر فرصت ملی مجھ کو جہاں سے

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلفِ بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

حالیؔ نے جب غزل میں وسعت کا مطالبہ کیا تو وہ غیر شعوری طور پر اس وسعت اور کشادگی کو غزل کے مقتضیات کے تابع رہ کر حاصل کرنا چاہتا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ جب ایک بار وہ اس نئے میدان میں داخل ہوا تو اپنی دُھن میں آگے ہی آگے بڑھتا گیا اور اس کی غزلیں نظم کے پیکر میں ڈھلتی چلی گئیں۔ تاہم چونکہ وہ غزل کے مزاج کا پارکھ بھی تھا۔ اس لیے خود اس نے ایسے اشعار بھی لکھے جو نئی وسعتوں کو مَس کرنے کے باوصف غزل کی طبیعت کے مطابق تھے۔ لیکن حالیؔ کے معاصرین نے عام طور سے نئی غزل سے مراد وہ صنفِ شعر لی جو ہئیت کے اعتبار سے تو غزل لیکن مزاجاً نظم کی ایک صورت تھی مثلاً اسمٰعیل میرٹھی، محمد حسین آزاد اور وحید الدین سلیمؔ پانی پتی کے ہاں غزلِ مسلسل لکھنے کا رجحان عام تھا۔ غزلِ مسلسل کہنے میں حرج تو کوئی نہیں بشرطیکہ غزل کا ہر شعر ایک انفرادی چلک کا حامل رہے۔ محض اگلے شعر کو کروٹ دینے کا ذریعہ نہ بنے۔ لیکن ان شعرا نے اس بات کو عام طور سے ملحوظ نہیں رکھا مثلاً:۔

ایک تیشۂ فولاد ہے اِک پارۂ بلور	ہوگا کسی دلبر کا دل ایسا نہ تن ایسا
سایہ سے نظر کے بھی بگڑتا ہے ترا رنگ	پھولوں نے بھی پایا نہیں نازک بدن ایسا
ہونٹوں سے ابلتا ہے ترے چشمۂ کوثر	حورانِ جناں نے بھی نہ پایا دہن ایسا

(سلیمؔ)

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا	کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

پاؤں تلے بچھایا کیا خوب فرشِ خاکی — اور سر پہ لاجوردی اک سائباں بنایا
مٹی سے بیل بوٹے کیا خوشنما اگائے — پہنا کے سبز خلعت ان کو جواں بنایا

(اسمٰعیل میرٹھی)

شاخِ گُل تک جو ذرا بار ہے پاتی بُلبُل — پھولوں جامہ میں نہیں اپنے سماتی بُلبُل
ہائے تو باغ میں خالی نہیں پاتی بُلبُل — اور صبا گُل سے ہے گُچھڑے اڑاتی بُلبُل
ہے یہ افسانۂ غم کس کو سناتی بُلبُل — دھوم سے فصلِ بہار اب کے ہے آتی بُلبُل

(محمد حسین آزاد)

حالی کے دور کی غزل کا ایک امتیازی وصف یہ تھا کہ اس نے خود کو عجمی اثرات سے ایک حد تک آزاد کرنے کی کوشش کی، دراصل غدر کے بعد جب انگریزی حکومت باقاعدہ طور پر قائم ہوئی تو ردِعمل کے طور پر قومی احساس کو تحریکِ ملی اور اخبارات ہی کے ذریعے نہیں بلکہ سیاسی جماعتوں کے واسطے سے بھی ملّی اور قومی جذبات کا عام طور سے اظہار کیا گیا۔ شعر کو ایرانی فضا سے باہر نکال کر خالص ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے استعمال کرنے کی یہ ساری تحریک اسی جذبے کا نتیجہ تھی۔ یہی نہیں بلکہ زبان و بیان کے سلسلے میں بھی فارسی الفاظ، تراکیب اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ ہندی الفاظ اور تلمیحات کا استعمال قدر کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگا۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد نے سب سے پہلے بھاشا کی اہمیت کا احساس دلایا اور اس کے بعد حالی، اسمٰعیل میرٹھی، چکبست اور دوسروں نے آسان زبان لکھنے کی روش کو عام طور سے اختیار کیا۔ غزل کے نئے لہجے کو ابھارنے میں قومی جذبے نے ایک بنیادی کام سرانجام دیا اور غزل کو نئی علامتوں کی تخلیق اور دریافت کی طرف مائل کیا۔ لیکن بدقسمتی سے خود حالی کے دور میں یہ نئی جہت غزل کے اعلیٰ نمونوں کو وجود میں نہ لا سکی۔ وجہ یہ تھی کہ شعرا نے اس نئی جہت کو تو اپنا لیا لیکن غزل کے مزاج کو ملحوظ نہ رکھ سکے۔ نتیجتہً ایسی غزلیں لکھی گئیں جن میں نئے موضوعات کی آمیزش مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کی طرح تھی۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ ان شعرا نے وطن کے خارجی مظاہر پر اپنی توجہ مبذول کی تھی اور اب وہ اس نئے شعور کو جلد از جلد شعری زبان میں ڈھالنے کی فکر میں تھے۔ اس کام کے لیے نظم کا پیکر نہایت موزوں تھا کہ نظم خارجی اشیاء کے ادراک سے باطن کی گہرائیوں میں اترنے کی کوشش کرتی ہے لیکن غزل کا پیکر اس لیے مناسب نہیں تھا کہ غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ نئی صورتِ حال کا احساس شاعر کے اندر جنم لیتا، باہر سے اس پر مسلط نہ کیا جاتا اور یوں غزل اپنے مخصوص رمزیہ انداز کے تحت خارجی مظاہر کو نئی اور تازہ علامتوں کا روپ دے کر

ایک بالواسطہ اور خم دار طریق سے منظرِ عام پر آتی۔ لیکن حالی کے دور کے غزل گو شعرا نے غزل کے اس طریق سے فائدہ نہ اٹھایا اور ایک اصلاحی اور قومی تحریک کے زیرِ اثر شعوری طور پر غزل کو خارجی موضوعات پر نقد و تبصرے کے لیے استعمال کرنے لگے اس سے غزل نے گھسی پٹی لفظی تراکیب اور تلمیحات سے نجات پانے کی راہ تو تلاش کر لی تاہم یہ اپنے لیے کوئی موزوں پیکر تخلیق نہ کر سکی، یہی اس دور کی نئی غزل کا المیہ تھا۔

نئی غزل کی اس تحریک نے زمانے کی انقلابی تبدیلیوں سے نمایاں اثرات قبول کیے تھے لیکن اس کا مطلب نہیں کہ اردو غزل کا عام روایتی اسلوب منجمد حالت میں قائم رہا۔ زمانے کے اثرات اس پر بھی مرتسم ہوئے اگرچہ یہ اثرات کچھ زیادہ شدید نہیں تھے۔ مثال کے طور پر اسلوب کے ضمن میں فارسی کے مشکل الفاظ اور بوجھل تراکیب کو ترک کر کے بول چال کی عام سطح کو اپنانے کا رجحان اس دور کی غزل میں نمودار ہوا۔ داغ۔ فانی، حسرت، یگانہ، اصغر، جگر وغیرہ کے ہاں دیسی محاوروں، لفظوں اور سامنے کی چیزوں کو غزل میں سمونے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔ اسی طرح بت پرستی، سراپا نگاری اور جذبے کی مختلف پرتوں کی عکاسی کا رجحان اس دور کی غزل میں موجود ہے۔ بحیثیت مجموعی اس دور کی اردو غزل عام طور سے آہنگ اور جذبے کی گرویدہ اور تشبیہ یا خیال سے ایک حد تک بیگانہ نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں داغ کی غزل کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ غزل دو مختلف اجزا سے مرتب ہوتی ہے۔ ان میں سے ایک تو تخیل ہے جو گویا باصرہ کے تحرک کو اجاگر کرتا ہے اور دوسرا جذبہ جو اپنے بوجھل پن کے باعث ایک مخصوص تال اور آہنگ کے ساتھ چلتا ہے۔ چنانچہ جہاں غزل کے ایک مثالی شعر میں تخیل کی جست وجود میں آتی ہے، وہاں جذبے کی مخصوص غنائیت اور آہنگ بھی پیدا ہوتا ہے۔ داغ کے ہاں مقدم الذکر عنصر بہت کمزور ہے اور تخیل کے بجائے جذبے کا عمل دخل زیادہ ہے، یہ جذبہ اپنی خارجی ہیئت میں تو شعر کی غنائیت اور آہنگ کی صورت میں اور داخلی اعتبار سے سراپا نگاری اور معاملہ بندی کے رجحان میں ڈھل کر نمودار ہوا۔ پہلی صورت نے شعر کی زبان میں سلاست، صفائی، کاٹ اور بول چال کے آہنگ کو ابھارا اور دوسری صورت نے محبوب کے سراپا کے بیان میں جذبے کے ہزار پہلوؤں کو نمایاں کیا۔ تاہم داغ کے ہاں ذہنی اور احساسی برانگیختگی اور معنوی گہرائی کی وہ صفات مفقود ہیں جو غزل کے مثالی شعر کی تعمیر میں ضروری طور پر صرف ہوتی ہیں چنانچہ داغ کے اشعار ایک پھلجھڑی کی طرح لمحہ بھر کے لیے دل کو گدگدانے کے بعد اپنا تاثر کھو بیٹھتے ہیں۔ جب کہ غالب یا میر کے اشعار اپنی گہرائی معنویت اور کسک کے باعث دیرپا اثرات کے حامل ہیں۔ داغ کے ہاں تخیل اور جذبے میں ایک فراق کی صورت پیدا ہوئی جس سے غزل کا اصل پیکر سامنے نہ آ سکا۔ داغ کے یہ چند اشعار

قابلِ غور ہیں کہ ایک خاص ارضی سطح سے اونچا اٹھتے ہوئے نظر ہی نہیں آتے ۔

انکارِ مے کشی نے مجھے کیا مزہ دیا ۔۔۔ سینے پہ چڑھ کر اس نے خُمِ مے پلا دیا
کسی کی شامت آئے گی کسی کی جان جائے گی ۔۔۔ کسی کی تاک میں وہ بام پر بن ٹھن کے بیٹھے ہیں
بات کرنی تک نہ آتی تھی تمہیں ۔۔۔ یہ ہمارے سامنے کی بات ہے
مری التجا پر بگڑ کر وہ کہنا ۔۔۔ نہیں مانتے اس میں کیا ہے کسی کا
تم کو ہے وصلِ غیر سے انکار ۔۔۔ اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا
گر یہی قسمیں ہیں تو مجھ کو یقیں ۔۔۔ آپ کے سر کی قسم بس ہو چکا
آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں ۔۔۔ آپ کے ملنے کا ہوگا جسے ارماں ہوگا
ہم نے ان کے سامنے پہلے تو خنجر رکھ دیا ۔۔۔ پھر کلیجہ رکھ دیا دل رکھ دیا سر رکھ دیا
گالیوں میں ادا نکالی ہے ۔۔۔ بات میں بات کیا نکالی ہے

داغ اور اس کے بعد حسرت کے ہاں محبوب سے باتیں کرنے کے اس عمل میں زمین پر ننگے پاؤں چلنے کا انداز بہت نمایاں ہے ۔ مراد یہ کہ ان شعرا کے ہاں تخیل کی پرواز کے مقابلے میں اجذبے اور جسم سے قریب تر ہونے کا میلان زیادہ قوی ہے ۔ دونوں کے اکثر اشعار محبوب کے سراپا کے بیان یا اس سے باتیں کرنے کے عمل سے متعلق ہیں ایک بڑا فرق البتہ یہ ضرور ہے کہ داغ کے ہاں "محبوب" واضح طور پر طوائف ہے اور اس لیے داغ کی محبت میں چہل فقرہ بازی ، لگاوٹ ، وار کرنے اور وار سہنے کا انداز بہت نمایاں ہے جب کہ حسرت کے ہاں "محبوب" وہ عورت ہے جو انگریزی تہذیب کے نفوذ ، تعلیم اور آزادیٔ نسواں کی تحریک کے تحت ابھر رہی تھی محبوب کی عکاسی کے سلسلے میں داغ اور اس کے بعد حسرت نے غزل کے مخصوص عمومی انداز کو اختیار کیا ۔ چنانچہ داغ کا محبوب طوائف اکوئی سی طوائف ، اکے لیے ایک علامت ہے اور حسرت کا محبوب زیادہ تر سوسائٹی میں اُبھرتی ہوئی نئی عورت کی عکاسی کرتا ہے لیکن ان دونوں کے ہاں کسی خاص گوشت پوست کے محبوب کے نقوش نہیں ابھرے محبوب کے انتخاب کا البتہ یہ نتیجہ نکلا کہ جہاں داغ کی محبت میں چھیڑ چھاڑ ، رندی اور فقرہ بازی کے نقوش اجاگر ہوئے وہاں حسرت کی محبت میں سنجیدگی ، انہماک اور دردمندی وجود میں آئی ۔ اس اعتبار سے حسرت کی محبت نسبتاً زیادہ پائدار بنیادوں پر استوار ہے لیکن حسرت کے ہاں ذکرِ محبوب کے سلسلے میں تخیل کی اڑان کے بجائے "زمین پر ننگے پاؤں"

چلنے کی روایت بدستور قائم رہی۔ محبت ہی نہیں، دوسری واردات کے سلسلے میں بھی حسرتؔ کے ہاں خیال کی گہرائی ناپید ہے۔ وہ کہیں کہیں صوفیانہ تصورات کی آمیزش سے اس خلا کو پر کرتا ضرور نظر آتا ہے لیکن یہ کاوش سراسر رسمی اور روایتی ہے اور اس سے خیال کی کمی کا ازالہ ناممکن ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں حسرتؔ نے غزل کی روایت سے بہت کم انحراف کیا ہے اور زیادہ تر پرانے علائم و رموز ہی کو بروئے کار لایا ہے۔ تاہم غزل کی زبان کو فارسی کے بجائے عام بول چال کی زبان سے قریب تر کرنے کا اقدام حسرتؔ کے ہاں یقیناً موجود ہے اور یہ بات نئے زمانے کی خالص دیسی تحریک سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ حسرتؔ نے غزل کی روایت سے اپنا رشتہ غیر شعوری طور پر اور کبھی کبھی شعوری طور پر بھی قائم رکھا ——— وہ سیاسی اکھاڑے کا پہلوان تھا اور زمانے کے ہنگامی حالات اس پر اثر انداز ہوتے تھے تاہم اس نے ان اثرات کو اپنی ذات میں اس قدر اترنے نہیں دیا کہ وہ خود کوئی علامتوں کی تخلیق پر مجبور پاتا۔ چنانچہ جہاں کہیں اس نے اپنی غزلوں میں حالاتِ حاضرہ کو موضوع بنایا وہاں غزل کے لہجے کی جگہ نظم کا انداز ابھر آیا۔ اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اردگرد کی تبدیلیوں نے حسرتؔ کی ذات میں کوئی ایسا کہرام برپا نہ کیا کہ وہ ان سے وابستہ اپنے تاثرات کو غزل کی نئی زبان میں پیش کر دیتا۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرتؔ کا مسلک دنیاداری نہیں تھا۔ وہ ایک فقیر گوشہ نشین تھا اور قیاس غالب ہے کہ سیاست میں اس کا پھیرا بھی زیادہ تر جوگی والا پھیرا ہی ہوتا تھا۔ چنانچہ حسرتؔ کے ہاں محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے اور اس کی نوعیت بھی زیادہ تر ارضی اور جذباتی ہے۔ دیکھئے:۔

روشِ حسن مراعات چلی جاتی ہے
ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیٔ جسم نازنین
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

آنکھوں کے اشارے نے سب کھول دیا پردہ
ہم پر نہ چلا جادو اے چین جبیں تیرا

ہم کیا کریں اگر نہ تری آرزو کریں
دنیا میں اور بھی کوئی تیرے سوا ہے کیا

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن وہ اکثر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

اک خلش ہوتی ہے محسوس رگِ جاں کے قریب
آن پہنچے ہیں مگر منزلِ جاناں کے قریب

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

داغ اور اس کے بعد حسرت موہانی کی غزل میں محبت کے ضمن ہی میں نہیں بلکہ عام انسانی ردِ عمل میں بھی تخیل اور سوچ کا عنصر کمزور ہے، یہاں یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ اگر ان شعرا کے ہاں تصوّف کے حامل اشعار موجود ہیں تو پھر سوچ کا عنصر کس طرح کمزور رہا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ رسمی طور پر کسی نظریۂ حیات یا فلسفے کو غزل میں سمونے سے سوچ کا عنصر پیدا نہیں ہوتا۔ غزل میں تخیل اور سوچ سے مراد کسی فلسفہ یا نظریہ کی آمیزش نہیں بلکہ تصوّر کی برانگیختگی اور تحرک ہے۔ محبوب کا ذکر ہو یا زندگی اور موت کی ماہیت کا سوال، جب غزل کا شاعر ایک داخلی ہیجان کے تحت تصوّرات کی دنیا کو بالواسطہ انداز میں جنبش دیتا ہے تو گویا تخیل یا سوچ کا عنصر بھی وجود میں آجاتا ہے اور غزل، غزل کے اصل مزاج سے قریب تر آجاتی ہے۔ حسرت کے ہاں صوفیانہ تصوّرات کے باوصف ایک ہی ارضی منزل پر تمام تر توجہ مرکوز کرنے کا عمل زیادہ توانا ہے اور اس لیے اس کی غزل میں ذہنی برانگیختگی کی وہ فضا پیدا نہیں ہوئی جو مثلاً فانیؔ، یگانہؔ، یا اصغرؔ کی غزل میں موجود ہے۔ فانیؔ کے ہاں محبوب کا وجود ایک ثانوی حیثیت رکھتا ہے اور شاعر نے بُت کو عبور کر کے ایک ارفع کیفیت کی طرف پیش قدمی کی ہے چنانچہ اس کے ہاں جگہ جگہ عشق اور اس کے لوازم یعنی غم اور درد مقصود بالذات قرار پائے ہیں مثلاً

تمام قوتِ غم، صرفِ دل ہوئی ورنہ
زمیں زمیں ہی نہ ہوتی نہ آسماں ہوتا

یوں تیرے غم نے دل میں جگہ کی گویا دے دی غم سے نجات
دید کے قابل منظر ہے اس آدمِ غم کی شادی کا

جاتی نہیں خلشِ المِ روزگار کی
اے آسماں ہوا وہ ترا انقلاب کیا

یہ زندگی کی ہے رودادِ مختصر فانیؔ
وجودِ دردِ مسلّم، علاج نا معلوم

فانیؔ کے ہاں، غزل کی بہترین روایت کے تحت، محبت کے ضمن میں ارتفاع کا عمل اجاگر ہوا ہے اور فانیؔ نے سراپا نگاری کے بجائے زیادہ تر غمِ عشق کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ فانیؔ کا محبوب ایک آئینے کی صورت میں نمودار ہوا ہے اور اس نے نہ صرف شاعر کے عشق کی عکاسی کی ہے بلکہ اس کے رُخ کو کائنات کی جانب منتقل بھی کر دیا ہے۔ عشق کی جہت کا یہ خاص انداز غزل کے مزاج کے عین مطابق ہے۔

فانیؔ کے ہاں سوچ کے عنصر کی نمو اس کے داخلی ردِ عمل کے باعث بھی ہے۔ وہ یوں کہ فانیؔ کے ہاں پہلے بیراگ کی کیفیت ابھری اور پھر اس کیفیت نے اسے شخصیت کی حدود کو عبور کرنے اور کائنات میں پھیلتے چلے جانے پر مائل کیا۔ وہ مثل کہ "پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے"۔ فانیؔ کے سلسلے میں بالکل درست ثابت ہوتی ہے۔ فانیؔ، ذہنی اور نفسیاتی طور پر اپنے والد کی تشدد پسند طبیعت سے بے حد خائف تھا اور

اس لیے ایک طویل عرصہ تک کھُل کر اپنے جذبات کا اظہار نہ کر سکا۔ پھر جب اسے موقعہ ملا تو گویا دسیووس پھٹ کر بہہ نکلا۔ اس پر مستزاد فانیؔ کے مخصوص حالات بھی تھے۔ یعنی عسرت، تنگدستی، بیٹی اور پھر بیوی کی موت اور شاید پہلی جنگِ عظیم سے دوسری جنگِ عظیم تک کے وہ سیاسی حالات جن پر ظلم، جبر اور زبان بندی کی فضا سراسر محیط تھی لیکن اس سب کے پس منظر میں ایک وجہ اور بھی تھی، وہ یہ کہ فانیؔ کو زندگی سے بے حد پیار تھا[1] اور وہ مرنا نہیں چاہتا تھا۔ درآں حالیکہ موت کی فراوانی نے اس کی حسّاس طبیعت کو موت کی آمد کا ایک شدید احساس بھی دلایا تھا۔

فانیؔ کے ہاں موت کا ایک بے پناہ خوف بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے اور جب فانیؔ خود کو اس موت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا اور کفن، قبر، نعش اور مُردنی کا ذکر کرتا ہے تو گویا نفسیاتی طور پر خود کو موت کے خوف سے نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے۔ فانیؔ کے اشعار میں اگر موت کا یہ خوف اسی برہنہ حالت میں موجود رہتا تو وہ کبھی غزل کے اعلیٰ پائے کے اشعار کو وجود میں نہ لا سکتا کیوں کہ غزل کسی شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اس کا سامنا نہیں کرتی بلکہ آنکھ چرا کر اور پہلو بچا کر کچھ فاصلے پر جا کھڑی ہوتی اور وہاں سے اس پر ایک نگاہِ غلط انداز ڈالتی ہے۔ فانیؔ نے اپنے بہت سے اشعار میں موت ایسی کربناک شے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کرنے کی کوشش کی اور اس لیے ان اشعار میں غزل کی مخصوص ایمائی کیفیت اور نیم برہنگی ناپید ہے۔ لیکن فانیؔ نے جہاں کہیں غزل کے مخصوص انداز کو ملحوظ رکھ کر بالواسطہ انداز اختیار کیا تو غزل کے بلند پایہ اشعار وجود میں آ گئے:

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

ہر نفس عمرِ گذشتہ کی ہے میّت فانیؔ
زندگی نام ہے مر مر کے جیئے جانے کا

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم

مجھ سے نہ ملا سراغِ ہستی
بیٹھی ہوئی گردِ کارواں ہوں

زندگی جبر ہے اور جبر کے آثار نہیں
ہائے اس قید کو زنجیر بھی درکار نہیں

---

[1] ایسا بھی کوئی دن مری قسمت میں ہے فانیؔ
جس دن مجھے جینے کی تمنا نہ رہے گی

کچھ ہمیں کو یہ زندگی ہے عزیز
ان کی بیداد کا قصور نہیں

(فانیؔ)

ذہنی براگندگی فانی کے علاوہ یگانہ کے ہاں بھی موجود ہے اور اس اعتبار سے وہ داغ اور حسرت سے بالکل الگ دکھائی دیتا ہے۔ دراصل خیال کے جس تحرک کو میر اور اس کے بعد غالب نے اپنایا، فانی اور یگانہ نے اس سے اپنا تعلق قائم رکھا تاہم اپنی اپنی طبیعت کے زیرِ اثر ان میں سے ہر شاعر کے ہاں ردِعمل کی نوعیت مختلف تھی مثلاً جب میر کو "زندگی" کا سامنا ہوا تو اس نے اپنا سر جھکا لیا، غالب مسکرا دیا، فانی رو پڑا اور یگانہ اکڑ گیا۔ یگانہ کی غزل کا امتیازی وصف ہی اس کی یہ اکڑ ہے۔ تاہم صاف محسوس ہوتا ہے کہ جس طرح فانی نے موت سے خوفزدہ ہو کر موت کا بار بار ذکر کیا تھا، اسی طرح کسی احساسِ کمتری کے تحت یگانہ تحفظِ ذات کے عمل میں مبتلا ہوا اور اس نے خود کو نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ بے شک تعلی اردو شعرا کے ہاں عام طور سے موجود رہی ہے۔ لیکن یگانہ کے ہاں تو یہ نمودِ ذات کا ایک ذریعہ تھی۔ غالب کے خلاف اس کا محاذ بجائے خود اپنی ذات کو غالب کے تسلط سے محفوظ رکھنے ہی کا ایک عمل تھا۔ وہ یوں کہ یگانہ ذہنی طور پر غالب کا مقلد تھا اور اس نے اپنی بہت سی غزلیں غالب کی زمینوں ہی میں لکھی تھیں لیکن خود کو نمایاں کرنے کے لیے وہ غالب کے تسلط کا جوا اپنے کندھوں سے اتار پھینکنا چاہتا تھا۔ چنانچہ وہ غالب کے خلاف صف آرا ہو گیا۔ لیکن یہ بر ہمی محض غالب کے خلاف نہیں تھی۔ وہ زمانے کی ہر اس کروٹ سے متصادم تھا جس سے اسے اپنی ذات کی نفی کا خطرہ تھا چنانچہ یگانہ کے ہاں "خودی" کا لفظ زیادہ تر انانیت کے مفہوم میں ابھرا ہے اور اس کی نوعیت اقبال کے لفظ "خودی" سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یگانہ کی انانیت اور اکڑ کے ثبوت میں یہ چند اشعار دیکھیے:

چت بھی اپنی ہے پٹ بھی اپنی ہے
میں کہاں ہار ماننے والا

خواہ پیالہ ہو یا نوالہ ہو
بن پڑے تو جھپٹ لے، بھیک نہ مانگ

الٹی تھی مت زمانۂ مردہ پرست کی
میں ایک ہوشیار کہ زندہ ہی گڑ گیا

صلح کر لو یگانہ غالب سے
وہ بھی استاد تم بھی اک استاد

مزہ نہ پوچھیے واللہ دل دکھانے کا
کہاں کا خوفِ خدا ٹھان لی تو کر گزرے

نہ جانے کیا ہو یہ دیوانہ جس جگہ بیٹھے
خودی کے نشہ میں کچھ اول کہی نہ کہہ بیٹھے

یگانہ تو ہی جانے اپنی حقیقت
تجھے کون تیرے سوا جانتا ہے

وہ ہم سے نہیں ملتے ہم ان سے نہیں ملتے
اک نازِ دلآویز اِدھر بھی ہے اُدھر بھی

شہرہ ہے یگانہ تیری بیگانہ روی کا
واللہ یہ بیگانہ روی یاد رہے گی

یگانہ کون ہے؟ بزمِ ادب سے بیگانہ
لڑائی چھیڑ کے پگڑی اتارنے والے

آپ کی یہ اکڑ ارے توبہ!
کب کسی نوجوان میں آئی

بشر ہوں میں فرشتہ کیوں بنوں جیسا ہوں اچھا ہوں
بغاوت اپنی فطرت سے نصیبِ دشمناں کیوں ہو

یہ چند اشعار یگانہ کی بیگانہ روی، برہمی، اکڑ اور دوسروں سے اُلجھنے کی روش کو واضح کرتے ہیں، تاہم اس سارے ردِ عمل کے پسِ پشت یگانہ کی وہ کاوش بالکل برہنہ نظر آتی ہے جسے تحفظِ ذات کا نام دینا چاہیے لیکن یگانہ برہمی اور بیگانہ روی کی منزل پر رُک نہیں گیا۔ اگر وہ رُک جاتا تو غزل میں اس کا مرتبہ بلند نہ ہوتا کیوں کہ غزل کھلے بندوں تصادم کی فضا کو خوش آمدید نہیں کہتی بلکہ "شبخون مارنے" کو پسند کرتی ہے۔ یگانہ کے ہاں شخصیت کی سطح پر ابھرے ہوئے جذبۂ تصادم نے جب ارتفاع پا کر ذہنی تحرک کی صورت اختیار کی تو اس کے ہاں نہ صرف زندگی کو بڑے فنکارانہ انداز سے پیش کرنے کا رجحان ابھرا بلکہ اس نے عام اور فرسودہ انسانی ردِ عمل سے منحرف ہو کر ایک بالکل تازہ اندازِ فکر کو جنبش بھی دے دی۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں:

آندھیاں رُکیں کیونکر، زلزلے تھمیں کیونکر
کارگاہِ فطرت میں پاسبانِ رب کیا

اپنی ہستی پر بھی کچھ شک آ پڑا
علم کا سودا بڑا مہنگا پڑا

بوئے وفا کہاں چمنِ روزگار میں
دِل ہٹ گیا ہے جیسے کوئی پھول جھڑ گیا

کس محبت سے جگہ دی دل نے دردِ عشق کو
کیا خبر تھی تشنۂ خوں میہماں ہو جائے گا

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

ہوا کے دوش پہ جاتا ہے کاروانِ نفس
عدم کی راہ میں کوئی پیادہ پا نہ ملا

عشق کا حسنِ طلب اک معنیٔ بے لفظ ہے
ٹکٹکی بندھ جائے گی مطلب ادا ہو جائے گا

کون ٹھہرے سیل کے دھارے پر
کوہ کیا اور کیا خس و خاشاک

منزل کی دھن میں آبلہ پا چل کھڑے ہوئے
شورِ جرس سے دل نہ رہا اختیار میں

بیگانہ وار ایک ہی رُخ سے نہ دیکھئے
دنیا کے ہر مشاہدۂ ناگوار کو،

یہ اشعار اس بات پر دال ہیں کہ شخصی سطح پر یگانہ نے جس انانیت اور فرعونیت کا مظاہرہ کیا تھا، وہ فن کے لبادے میں ایک توانا، بھرپور اور فعال صورت میں جلوہ گر ہوئی اور اس کے نتیجے میں یگانہ کے ہاں ایک لہجہ پیدا ہوا جو غزل کی جدید لَے سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ تھا۔

اسی دور میں ذہنی براگیختگی کی ایک اور مثال اصغر گونڈوی کی غزل ہے۔ اصغر نے عام طور سے صوفیانہ تصورات کو اپنی غزل میں پیش کیا ہے لیکن اس کی یہ پیش کش کسی رسمی یا روایتی مسلک کی حامل نہیں۔ بلکہ اصغر نے روحانی تجربات سے گزر کر نظر کی وہ کشادگی حاصل کی ہے جس کا اظہار اس کی غزل میں ملتا ہے۔ دراصل اصغر کے ہاں صوفیانہ تصورات کی نمو بجائے خود اس کی ذہنی بے قراری کے باعث ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی ہے کہ اس نے صوفیانہ تصورات کے اظہار میں زمین اور جذبے سے اپنا تعلق منقطع نہیں ہونے دیا۔ چنانچہ اس کے اشعار میں بیک وقت عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی کے شواہد ملتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اصغر نے عشق کو جذبے سے ہم وقت منسلک رکھا ہے۔ چنانچہ اسی لیے اس عشق کا انسانی اور ارضی پہلو نظروں سے اوجھل نہیں ہونے پایا:

جو مجھ پہ گزری ہے شب بھر وہ دیکھ اے ہمدم | چمک رہا ہے مژہ پر ستارۂ سحری
تھا لطفِ جنوں دیدۂ خوننابہ فشاں سے | پھولوں سے بھرا دامنِ صحرا نظر آیا
شوق سے ہے رگِ جاں جسبت میں | لے اُڑے گی بوئے پیرہن کہاں
کارفرما ہے فقط حسن کا نیرنگِ خیال | چاہے وہ شمع بنے چاہے وہ پروانہ بنے
میں کیا کہوں کہاں ہے محبت کہاں نہیں | رگ رگ میں دوڑی پھرتی ہے نشتر لیے ہوئے
اس جوئے بارِ حسن سے سیراب ہے فضا | روکو نہ اپنی لغزشِ مستانہ وار کو

اردو غزل کے اس دور کا آخری اہم شاعر اقبال ہے لیکن اقبال کی حیثیت ایک سنگِ میل کی سی ہے وہ یوں کہ اقبال کی آمد سے اردو غزل کے جدید دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اقبال سے قبل حالی نے غزل کے افق کو کشادہ کرنے کی جس تحریک کی ابتدا کی تھی اسے اقبال نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا لیکن اس ضمن میں اقبال کی عطا حالی سے کہیں زیادہ ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ حالی کی کاوش ایک بڑی حد تک شعوری تھی۔ اس نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا ایک منصوبہ تیار کیا تھا اور چونکہ موضوعات شخصیت کا جزو نہ بن سکے تھے۔ اس لیے ان میں غزل کا مخصوص ایمائی انداز پیدا نہ ہو سکا۔ لیکن اقبال تک آتے آتے بات نکھر آئی۔ اقبال کے ہاں زندگی کے بہت سے موضوعات

اس کی اپنی ذات کی عفایت اور تجسس کی پیداوار تھے اور اس لیے جب یہ غزل کے ذریعے وجود میں آئے تو حالی کی غزل کے سپاٹ پن سے محفوظ تھے۔ البتہ جہاں کہیں اقبال کے ہاں یہ موضوعات مقصود بالذات قرار پائے اور اقبال نے غزل کو ایک مخصوص فلسفۂ حیات اور انداز نظر کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو اس سے غزل کا لوچ، دھیمے سُر اور سرگوشی میں بات کرنے کا انداز قائم نہ رہ سکا۔ دوسری طرف جہاں اقبال نے موضوع کو غزل کے لمس سے ایک ایمائی کیفیت عطا کی تو غزل کا ایک نیا اسلوب ابھر آیا۔ واضح رہے کہ آغازِ کار میں (بالخصوص بانگِ درا میں) اقبال نے غزل کی روایت سے اپنی وابستگی کو قائم رکھا تھا اور زیادہ تر غزل کے پرانے اسلوب کو استعمال کرتا رہا تھا لیکن "بالِ جبریل" تک آتے آتے اُس کے اسلوب میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہو گئی۔ یہی دراصل اقبال کی عطا ہے کہ اس نے غزل کا ایک نیا اسلوب رائج کیا۔ جدید اردو غزل نے نہ صرف موضوع کے سلسلے میں غزل کے افق کو وسیع کرتے وقت اقبال کی خوشہ چینی کی بلکہ اسلوب کے ضمن میں بھی اقبال ہی سے اکتساب کیا۔ اقبال کی غزل کا نیا اسلوب ان چند اشعار سے واضح ہو سکتا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

عشق بھی ہو حجاب میں حُسن بھی ہو حجاب میں
یا خود آشکار ہو، یا مجھے آشکار کر

ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

ہر گہر نے صدف کو توڑ دیا	تو ہی آمادۂ ظہور نہیں
مرے جنوں نے زمانے کو خوب پہچانا	وہ پیرہن مجھے بخشا کہ پارہ پارہ نہیں
نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے	جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے
کلی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیمِ بہار	اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

خزاں میں بھی کب آ سکتا تھا میں صیاد کی زد میں
مری غمّاز تھی شاخِ نشیمن کی کم اوراقی

کبھی حیرت، کبھی مستی، کبھی آہِ سحر گاہی
بدلتا ہے ہزاروں رنگ میرا دردِ مہجوری

اسلوب کے ضمن میں اقبال کی اس عطا سے انکار ممکن نہیں تاہم اقبال کے ہاں جو بلا واسطہ طریق ابھرا ہے وہ نظم یا کسی اور صنف کے لیے تو موزوں ہے، غزل اس کی پوری طرح متحمل نہیں ہو سکتی۔ یہ بلا واسطہ طریق ایک طرف تو تخاطب کے انداز میں ابھرا اور یہاں اقبال کی آواز گمبھیر، بجاری اور پیغمبرانہ ہے، اور دوسری طرف اس نے اشیاء، مسائل اور کیفیات کو براہِ راست مس کرنے کی کوشش کی۔ غزل اس براہِ راست تصادم کی گرویدہ نہیں۔ دراصل اقبال کا ذہنی تحرک اس قدر شدید تھا کہ نظم ہی اسے پوری طرح گرفت میں لے سکتی تھی۔ چنانچہ جب اس نے غزل کو اس کام کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی تو جگہ جگہ افکار کا بھاری وجود صاف محسوس ہونے لگا۔

اردو غزل کے سلسلے میں اقبال کی ایک اور اہم عطا وہ کشادگیٔ نظر ہے جو عشق اور حسن کے موضوعات کے سلسلے میں اس کے ہاں ابھری ہے۔ غزل میں عشق اور حسن کا موضوع ہمیشہ سے بہت مقبول رہا ہے۔ پہلی سطح پر تو اس نے عشقِ مجازی کی صورت اختیار کی ہے اور دوسری پر عشقِ حقیقی کی۔ موخر الذکر تجسیم سے تجرید کی طرف ایک اہم قدم ہے اور یہاں نہ صرف محبوب کی شخصی صفات عمومی صفات میں مبدل ہوئی ہیں بلکہ اکثر و بیشتر عشق خود اپنی منزل بھی قرار پایا ہے۔ اقبال نے عشق اور حسن کے تجریدی رنگ کو اپنایا لیکن اس سلسلے میں نہ صرف مجازی عشق اور اس کے جنسی پہلوؤں سے گریز اختیار کیا بلکہ سالک کے لیے اندھی محبت کے جذبے میں سرکشی کے عنصر کا اضافہ بھی کر دیا۔ اس طور کہ جزو اپنے وجود کے تحفظ کی طرف مائل نظر آنے لگا۔ عشق کے موضوع میں اس نئے پہلو کی نمود نے اقبال کی غزل میں ایک نیا ذائقہ پیدا کیا ہے مثلاً

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر

تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرم سیر
شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

یہ اور اس قسم کے متعدد اشعار میں اقبالؔ نے عشق کے موضوع کو ایک نئی کشادگی سے روشناس کیا ہے لیکن یہاں بھی جب اقبالؔ کا فکری نظام پوری طرح جنبش میں آیا ہے اور عشق کا موضوع ایک باقاعدہ نظریۂ حیات بن کر ابھرا ہے۔ نیز جب اقبالؔ نے اس سے اپنے اندازِ نظر کی تبلیغ کا کام لیا ہے تو اس کے بوجھ میں اضافہ ہوا ہے اور غزل اس بوجھ تلے کراہتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

(۴)

اقبال کے بعد سے آج تک جدید اردو غزل کے دو رنگ زیادہ شوخ ہوئے ہیں اور یہ ایک عجیب بات ہے کہ ان دونوں رنگوں نے زیادہ اثرات اقبال ہی سے قبول کیے ہیں۔ ان میں سے پہلا رنگ اقبال کی غزل کے بلاواسطہ اثر کا مظہر ہے۔ غزل میں عورت مرد کی باہمی محبت کی ہزار تدریجات نظر کے سامنے ابھرتی ہیں اور سراپا نگاری اور معاملہ بندی کے جملہ مراحل نمودار ہوتے ہیں۔ اسی طرح صوفی کا عشق زیادہ تر ذاتِ واحد میں ہستی کو ضم کر دینے کی ایک کاوش ہے لیکن اقبال کے ہاں نہ صرف یہ کہ محبت کا جنسی پہلو پس منظر میں رہا بلکہ شاید پہلی بار خدا اور بندے کے باہمی تعلقات میں بندے کے مؤقف کو اتنے زوردار انداز میں پیش کیا گیا اور بندے نے ذاتِ واحد میں ضم ہونے کے بجائے ایک عجیب سی داخلی توانائی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کا پورا احساس دلایا۔ بندے کا خدا سے متصادم ہونے کا یہ انداز جس میں جزو نے کُل کے مقابلے میں اپنے وجود کو نمایاں کیا تھا، غزل کی ثنویت کے عین مطابق تھا۔ لیکن اقبال کے ہاں جزو اور کُل کے باہمی تعلق کا فکری پہلو کچھ ضروریات سے زیادہ اُجاگر ہوا جس سے غزل کے لوچ کو صدمہ پہنچا۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کے ہاں بندے کا عروج دراصل نئے ہندوستانی معاشرے میں فرد کے عروج کے مماثل تھا کہ اس دور میں انگریزی اثرات کے نفوذ نیز سیاسی اور سماجی بیداری کے باعث فرد کی انفرادیت واضح طور پر ابھر آئی تھی۔ اصولاً انفرادیت کا یہ فروغ نظم کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں ممد ثابت ہونا چاہیے تھا اور نظم کا فروغ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ ایسا یقیناً ہوا لیکن اردو غزل کی بنیادی لچک اور ہر نئی صورتِ حال کو اپنے مطابق ڈھال لینے کی صلاحیت نے اس انفرادیت کے عمل کو بھی متاثر کیا چنانچہ یہاں فرد کی بیداری کا اجتماعی پہلو ابھر کر نمایاں ہو گیا۔ اقبال اس نئے طرزِ فکر کا سب سے بڑا نقیب تھا کہ اُس کے ہاں مردِ مومن اور اس کی علامت شاہین کی پیش کش فرد کی نئی نویلی انفرادیت کو ابھارنے کی ایک کاوش تھی چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی غزل میں فرد نے خود کو خالص آسمانی فضا سے بھی منسلک رکھا اور خالص زمینی معاشرے سے بھی اپنے بندھن استوار کیے اور زمین اور آسمان، بندے اور خدا، جزو اور کُل کے باہمی ربط پر ایک

گہری نظر بھی ڈالی، یہی ذہنی بیداری اس سارے نظامِ فکر کو جنبش دینے کا موجب بنی جو اقبالؔ کی شاعری میں نمودار ہوا۔ جدید اردو غزل کے پہلے رنگ نے اقبالؔ کی اس خاص روش کو تو اپنایا لیکن اس میں دو اہم تبدیلیاں بھی کر دیں۔ ایک یہ کہ اس میں فلسفیانہ سطح کے بجائے عام ذہنی سطح ابھاگر ہوئی دوسرے بھاری اور گھمبیر آواز کے بجائے ایک نسبتاً نرم اور لوچدار آواز نے جنم لیا جہاں تک عام ذہنی سطح کا تعلق ہے جدید اردو غزل میں فرد کی انفرادیت نے خود کو ہزار پہلوؤں سے اجاگر کیا۔ مثال کے طور پر فرد نے اپنے غم کا عالمگیر انسانی غم سے مقابلہ کیا اور اس سلسلے میں "غمِ دوراں" اور "غمِ جاناں" کی دو تراکیب خاص طور پر مقبول ہوئیں۔ دراصل غم کے ان مدارج کا تقابل فرد کو شخصی سطح سے اوپر اٹھا کر آفاقی سطح پر متمکن کرنے کی ایک کاوش تھا۔ پھر چونکہ اس عمل سے فرد کے ہاں خود غرضی سے بے غرضی کی طرف ایک واضح کروٹ وجود میں آئی تھی اس لیے یہ ترقی پسند شعرا کے ہاں بہت مقبول ہوا۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ بہت سے ترقی پسند شعرا نے اپنے وقت میں اقبالؔ کو خاص طور پر تنقید کا ہدف بنایا کہ اس کا نظامِ فکر ترقی پسند شعرا کے لیے قابلِ قبول نہیں تھا، تاہم جہاں تک غزل میں موضوع کی کشادگی، تخاطب کے انداز اور پرانی تلمیحات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا تعلق ہے ان شعرا نے واضح طور پر اقبالؔ ہی کی پیروی کی۔ بہرحال جدید اردو غزل میں سیاسی اور سماجی بیداری کا آغاز اقبالؔ ہی کے دکھائے ہوئے راستے سے ہوا۔ تاہم اس نے اپنی طرف سے اس میں چند قابلِ قدر اضافے بھی کیے۔ مثلاً اقبالؔ کے ہاں زیادہ تر بندے اور خدا کی ثنویت کے تحت افکار پیش ہوئے تھے یا پھر اقبالؔ نے اپنی تہذیب کا مغربی تہذیب سے موازنہ کیا تھا۔ بہرصورت اس طریقِ فکر کی بنیاد زیادہ تر تہذیبی یا فلسفیانہ تھی لیکن ہندوستان میں ایک عظیم سیاسی اور سماجی بیداری کے تحت، نیز فرد کی ذہنی وسعت کے باعث اب غزل میں اردگرد کی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا احساس بھی ابھرا اور رہبر، رہزن، منزل وغیرہ علامات کی مدد سے شعرا نے بہت سے قریبی موضوعات کو غزل میں داخل کیا۔ پھر ذہنی افق کے وسیع ہونے اور دنیا کے دوسرے ممالک سے قریب آنے نیز اشتراکی نظریہ اور جمہوری نظام کے طفیل ایک آفاقی رنگ بھی پیدا ہوا اور "مردِ مومن" کی تقلید میں "خالص انسان" کو پیش کرنے کا رجحان بھی وجود میں آ گیا جو یقیناً انسانی تہذیب کی عکاسی کے سلسلے میں ایک اہم قدم تھا لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ چاہے فرد کو بیداری کی لہر سے آشنا کرنے کے لیے مردِ مومن کی ترکیب سے کام لیا جائے یا اس کے ہاں ایک آفاقی نظر پیدا کرنے کے لیے "انسان" کے تصور کو رائج کیا جائے، اس کی نوعیت بہرصورت شخصی نہیں بلکہ غیر شخصی ہو گی۔ یہی غزل کا مزاج بھی ہے کہ وہ زید یا بکر کو پیش کرنے کے بجائے زید یا بکر کی ان خصوصیات کو

پیش کرتی ہے جن کی حیثیت آفاقی، شالی اور عالمگیر ہوتی ہے۔ بیسویں صدی میں عالمگیر سیاسی اور سماجی بیداری کو دیکھتے ہوئے یہ خطرہ محسوس ہوتا تھا کہ شاید غزل اس صورتِ حال کے مطابق خود کو ڈھال نہ سکے گی۔ لیکن غزل کا مخصوص مزاج یہاں بھی اس کے آڑے آیا اور اس نے اپنے خاص ایمائی اور رمزیہ انداز کے تحت ایک نئی اور تازہ تخلیقی جدت کا مظاہرہ کیا مثلاً

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو ابھرنے لگتے ہیں

کوئی پکارو کہ اِک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دستک
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سر بلند کیا کرتے

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

غمِ جہاں ہو، غمِ یار ہو کہ تیرِ ستم،
جو آئے آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں

لب پہ رہتی تلخئ مئے ایام ورنہ فیضؔ
ہم تلخئ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

مقام فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

ہاں جاں کے زیاں کی ہم کو بھی تشویش ہے لیکن کیا کیجیے
ہر راہ جو ادھر کو جاتی ہے مقتل سے گزر کر جاتی ہے

(فیضؔ)

فیضؔ کے ان اشعار میں نہ صرف غمِ جاناں اور غمِ دوراں کا باہمی ربط اُجاگر ہوا ہے بلکہ سیاسی تشدد، زبان بندی اور قید و بند کے خلاف ایک احتجاج بھی سامنے آیا ہے لیکن فیضؔ نے ساری بات پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کر کے قاری تک پہنچائی ہے۔ بہت کم ایسا ہوا کہ فیضؔ نے نئی علامتیں بھی وضع کی ہوں اس ضمن میں فیضؔ نے اقبالؔ کے دکھائے ہوئے راستہ کو ہر دم سامنے رکھا ہے اور اب ندیمؔ کے چند اشعار:۔

مسافروں سے کہو رات نے شکست نہ کھائیں
میں لا رہا ہوں خود اپنے لہو سے بھر کے چراغ

ہم اگر دار پہ کھنچتے بھی تو اے صاحبِ دار
اپنی ناکردہ گناہی کی قسم ہو جاتے

حسن اگر جھکا رہا بر درِ خسروانِ دہر
کٹتے رہیں گے کوہسار، مرتے رہیں گے کوہکن

اے سحر آج ہمیں راکھ سمجھ کر نہ اڑا
ہم نے جل جل کے ترے راستے چمکائے ہیں

غمِ جاناں غمِ دوراں کی طرف یوں آیا
جانبِ شہر چلے دخترِ دہقاں جیسے

عرش کی خلوتوں سے گھبرا کر
آدمی فرش پر اتر کے رہا

میرا دشمن بھی مرے پیار کا حقدار بنا
تجھ سے کی ہے کہ زمانے سے محبت میں نے

پھر سے بیٹھے ہیں قفس پر کر کے صیاد کو وہم
پر شکستوں کو بھی اک ربط ہے پرواز کے ساتھ

میری سانسیں سنسناہٹ شہپرِ جبریل کی
کیا بتاؤں کن بہشتوں کی متاعِ بردہ ہوں

اس قدر پھیلا ہے زنداں کا حصارِ بے اماں
شہر بھی لبریز ہیں زنجیر کی جھنکار سے

(احمد ندیم قاسمی)

ان اشعار میں شاعر نے صرف سیاسی تشدد، قید و بند اور زباں بندی کے مسائل ہی کو اپنا موضوع نہیں بنایا بلکہ انسانی ارتقاء کے مختلف مراحل کو بھی مس کیا ہے اور یوں "انسان" کا تصور بھی پیش کر دیا ہے جو مزاجاً اقبالؔ کے مردِ مومن ہی کا تازہ ترین روپ ہے۔ پھر ندیمؔ کے ہاں پرانی تلمیحات کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کی روش بھی اقبالؔ ہی کی غماز ہے۔ لیکن ندیمؔ ان چند شعرا میں سے ہے جو زود یا بدیر دوسروں کے اثرات سے الگ ہو کر اپنی انفرادیت کو منظرِ عام پر لے آتے ہیں۔ مثلاً ندیمؔ کے یہ چند اشعار دیکھیے جو اس کی غزلوں میں بکھرے پڑے ہیں۔ لیکن جو شاعر کے اپنے لہجے اور شخصیت کے علمبردار ہیں:

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالمِ نو دیکھا ہے
مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا

تو جو بدلا تو زمانہ ہی بدل جائے گا
گھر جو سلگا تو بھرا شہر بھی جل جائے گا

مجھ سے مر کر بھی نہ توڑا جائے
ہائے یہ نقشہ ذہن سے تم کا

جس بھی فنکار کے شہکار ہو تم
اس نے صدیوں تمہیں سوچا ہو گا

خشک شاخوں پہ نمو کے یہ نگینے کیا ہیں
زندگی ہے مگر اک پیڑ کی ڈھلتی چھایا

ہم چھپاتے پھرے دلوں میں چمن
وقت پھولوں پہ پاؤں دھرے رہا

کہیں افق نہ ملا میری دشت گردی کو ۔۔۔ میں تیری دُھن میں بھری کائنات چھان گیا

اُردو غزل میں سیاسی، سماجی اور آفاقی شعور کو داخل کرنے کی یہ روش ان دو شعرا تک ہی محدود نہیں بلکہ ساری جدید اُردو غزل میں سرائیت کر گئی ہے۔ چند مثالیں:۔

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورشِ دوراں بھول گئے
وہ زلفِ پریشاں بھول گئے وہ دیدۂ گریاں بھول گئے
یہ اپنی وفا کا عالم ہے اب ان کی جفا کو کیا کہئیے
اک نشترِ زہر آگیں رکھ کر نزدیکِ رگِ جاں بھول گئے

(مجازؔ)

جستجوئے غمِ دوراں کو خرد نکلی تھی ۔۔۔ کہ جنوں نے غمِ جاناں کے خزینے پائے
غمِ دوراں کہ بیاباں میں کہیں ۔۔۔ نخلِ خوشبوئے وفا ہے اب تک

(عابدؔ)

یہ وقت اہلِ جنوں پر ہزار بار آیا ۔۔۔ کہ جتنے زخم لگے اور مسکرائے ہیں
دعا یہ ہے رہِ منزل سے آشنا نکلیں ۔۔۔ یہ راہنما جو ابھی کارواں میں آئے ہیں

(احسان دانشؔ)

کہیں ہیں چیخیں کہیں کراہیں، کہیں ہیں لاشیں لہو میں لتھڑی ۔۔۔ عجیب پرہول ہیں وہ راہیں کہ جن سے انساں گزر رہا ہے

(مرزا جعفر علی خاں اثرؔ)

کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بجھنے لگے ۔۔۔ ہوائے لالہ و گل سے چراغ دیدہ و دل

(حفیظ ہوشیارپوری)

ہے مبارک یہ گردشِ پیہم ۔۔۔ موت ہے حادثوں کا تھم جانا
پابند ہیں حیاتِ حوادث شکار کے ۔۔۔ آزاد ہیں نوازش و جورِ بتاں سے ہم
زمانہ مدفنِ ایام ہے خموش رہو ۔۔۔ نجانے کون ہماری صدا کو سنتا ہے
یہ زندگی اگر ہے تو کیا موت ہے تو کیا ۔۔۔ ہم نے ہر ایک غم کو غمِ آشنا کیا

زنجیرِ حوادث کی ہے جھنکار ہر گام   کیا جرم کیا تھا کہ گرفتار ہوئے ہیں

کچھ تِرا کچھ غمِ زمانہ تو ہے   جی رہا ہوں کوئی بہانہ تو ہے

(یوسف ظفر)

یہ زیست ہر رنگ میں حسیں ہے ہر اک ادا اس کی دلنشیں ہے

اڑے تو خوشبو، گرے تو جھرنا، بڑھے تو اک آہوانہ رم ہے

یہ کائنات اک نگارخانہ ہے جس کے دیوار و در پہ عارفؔ

کہیں ہے نقشِ وجود عریاں کہیں نمایاں خطِ عدم ہے

کھل گئی جب گرہ زمانے کی   پھیل کر قرن بن گیا ہر پل

وقت ہے رنگ و بُو کا پیمانہ   ماورائے چمن ہے آج نہ کل

(عارف عبدالمتین)

پتھر کی مورتیں نظر آتی ہیں چار سُو   یا رب تیرے جہاں کو یہ کیا دفعتاً ہوا

(جعفر طاہر)

بلا رہی ہے نوائے رحیل و بانگِ جرس   پڑے ہیں راہ میں کیوں ہم بھی ساتھ ہو لیتے

آشیانوں میں سمٹنے سے تھمے گا طوفاں؟   ابر چھایا ہے تو پھر برق بھی لہرائے گی

(جمیل ملک)

اہلِ چمن کو جرأتِ پرواز بھی نہ تھی   پتہ کہیں جو کھڑکا تو دل ڈوبنے لگا

(حافظ لدھیانوی)

زباں پہ کس لیے یہ حرفِ ناگوار آتا   ہمارے زخم ہمارا اگر پتا دیتے

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

آئینہ دیکھنا بھی ہے احوال دیکھنا   چہرے پہ اپنے گردِ مہ و سال دیکھنا

غمِ جاں ہو کہ غمِ دوراں ہو   کچھ بھی اب تیرے سوا یاد نہیں

قیدِ قفس کے بعد کرے گا قیدِ گلستاں کون گوارا

اب بھی وہی زنجیریں ہیں گو پہلی سی جھنکار نہیں

(اختر ہوشیارپوری)

رہتی تھی نظر جس کی رخِ لالہ و گل پر   گوشے میں قفس کے وہ چمن زاد ہے خاموش
تم زمانے کی راہ سے آئے   ورنہ سیدھا تھا راستہ دل کا
(باقی صدیقی)

گم کر چکا ہوں پائے جبینِ آشنا کو بھی   لیکن نہ کھل سکا کہ تمنا کہاں کی ہے
(قیوم نظر)

نہ جانے کون سی منزل کو لے چلے ہم کو   وہ ہمسفر جو حقیقت میں ہم سفر بھی نہیں
غمِ ذات سے مری زندگی غمِ کائنات میں ڈھل گئی
کسی بزمِ ناز میں کھو کے بھی مجھے کائنات سے پیار ہے
(قتیل شفائی)

کہاں ہے گردشِ دوراں کدھر ہے سیلِ حوادث
سکونِ مرگِ مسلسل میں ڈوبنے لگی ناؤ
ہوئے ہیں سرد دماغوں کے دہکتے الاؤ
نفس کی آنچ سے فکر و سخن کے دیپ جلاؤ
(فارغ بخاری)

ہیں کچھ طیور فضائے چمن کے زندانی
یہ کچھ اسیریٔ دام و قفس کی بات نہیں
(اسد ملتانی)

غمِ دوراں، غمِ جاناں، غمِ دل،   چراغِ یاس ہے روشن ہمارا
نقدِ ترتیب چمن ہے ہم تک   قصۂ دار و رسن ہے ہم تک
(شہرت بخاری)

جدید اردو غزل سے اس طرزِ فغاں کے لاتعداد نمونے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا نمونوں میں سے بعض پراپگنڈے کی حدود میں داخل ہیں۔ بعض پٹے ہوئے مضامین اور علامات کو بار بار پیش کرتے ہیں۔ بعض میں غمِ دوراں اور بعض میں غمِ جاناں کو زیادہ اہمیت بخش کر شعرا نے مناظرے کا سا سماں پیدا کیا ہے

لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جن کے پس پشت خلوص اور تجربے کی ایک بھرپور کیفیت موجود ہے۔ یہی دراصل زندہ رہنے والے اشعار بھی ہیں۔

غزل گو شعرا نے خارجی موضوعات کو غزل میں سمونے کا رجحان ہی اقبال سے مستعار نہیں لیا بلکہ ان موضوعات کو علامتی رنگ تفویض کرنے کی روش بھی اقبال ہی سے اخذ کی۔ حالی اور اس کے رفقاء نے بھی خارجی موضوعات کو اہمیت دی تھی۔ لیکن انہوں نے غزل کی مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز کو نظرانداز کر دیا جبکہ اقبال نے علامتوں کا عام طور سے استعمال کیا۔ مگر اقبال نے زیادہ تر اردو غزل کی رائج علامات ہی استعمال کیں۔ یہ اقبال کی قادر الکلامی تھی کہ اس نے پرانی علامات کو ان کی گھسی پٹی صورت میں نہیں برتا بلکہ انہیں نئے شعور کے اظہار کے لیے مفہوم کا ایک نیا دائرہ عطا کیا اور یوں ان کا مزاج ہی تبدیل کر دیا۔ اقبال کی اس روش کا پرتو جدید اردو غزل کے پہلے رنگ میں عام ہے مثلاً مندرجہ بالا اشعار میں پرانی علامات کو نئے مفہوم میں برتنے کا رجحان بہت واضح ہے۔ چراغ، دار و رسن، کوہسار، سحر، قفس، صیاد، بلبل، زنداں، زنجیر، صبا، کوئے یار مقتل، آشیاں، صلیب، چمن، منزل، سفر، لالہ و گل، کارواں، رہبر، رہزن وغیرہ الفاظ ایسے ہیں جو غزل میں صدیوں سے مستعمل رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کو اول اول عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے علامتی رنگ میں استعمال کیا گیا تھا۔ پھر جب صوفیانہ تصورات کا چلن عام ہوا تو ان میں سے بیشتر کا علامتی مفہوم از خود تبدیل ہو گیا اور ان میں تازگی سی پیدا ہو گئی۔ پھر ایک طویل مدت تک یہ الفاظ گھسے پٹے انداز میں استعمال ہوتے رہے حالی کا سارا ردِ عمل پرانی علامتوں کے خلاف نہیں بلکہ ان کی زنگ آلود حالت کے خلاف تھا۔ اقبال اور اس کے بعد جدید غزل گو شعرا نے اس سلسلے میں ایک نیا قدم اٹھایا اور پرانے الفاظ اور علامتیں، نئی سماجی، ذہنی اور سیاسی ضروریات کے پیشِ نظر اپنی کینچلی اتارنے پر مجبور ہو گئیں۔ پس جدید اردو غزل کا پہلا رنگ ان علامتوں پر مشتمل ہے جو ہیں تو پرانی لیکن جن کا ذائقہ بالکل نیا اور افق بھی نسبتاً کشادہ ہے۔

اردو غزل کے اس رنگ نے اقبال سے خطابت کا انداز بھی مستعار لیا۔ اقبال اس دور کی پیداوار تھا جو سیاسی اعتبار سے ہنگامہ و شوریدہ سری کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان جنگِ آزادی میں الجھا ہوا تھا اور اس لیے قدرتی طور پر عوام کو بیدار کرنے کے لیے جلسوں، جلوسوں اور تقریروں کا ایک کہرام سا برپا کر دیا گیا تھا۔ ہندوستانی لیڈروں کا لہجہ بھی عام طور سے بلند آہنگ تھا اور ایک اونچے سنگھاسن سے عوام کو مخاطب کرنے کے باعث خطیبانہ انداز اختیار کر گیا تھا۔ چونکہ ادب اپنے زمانے سے گہرے اثرات قبول کرتا ہے اس لیے اگر

اس دور میں ظفر علی خاں، جوش اور اقبال ایسے ادیب اور شاعر پیدا ہوئے جن کی آواز گمبھیر، بلند آہنگ اور خطیبانہ ہے تو یہ کوئی عجز اغلب بات نہ تھی۔ ان میں سے اقبال کے ہاں خطابت کا انداز خارجی تحریکات کے علاوہ اس کی اپنی مخال شخصیت کے باعث بھی تھا۔ اقبال نے جب اس داخلی اور خارجی تحرک کے تحت غزل لکھی تو قدرتی طور پر خطابت کا انداز غزل میں بھی در آیا اور جہاں جہاں غزل کے علامتی انداز اور نکلک لہجے سے مَس ہوا، اس کی جاذبیت بھی قائم رہی۔ جدید اُردو غزل نے اقبال کے اس بلند آہنگ لہجے کو تو نہ اپنایا تاہم اس نے خطابت کے اس انداز سے اثرات یقیناً قبول کیے۔ یہ الگ بات ہے کہ اب فریقِ مخاطب فرش پر بیٹھا ہوا کوئی نوجوان نہیں بلکہ اکثر و بیشتر خود شاعر کا ہم زاد ہے۔

جدید اُردو غزل کے اس پہلے رنگ پر اقبال کے بلا واسطہ اثرات کی نشاندہی کچھ ایسی مشکل نہیں تھی تاہم اُردو غزل کے دوسرے (اور جدید تر) رنگ پر ان کے اثرات کی نوعیت ایک بڑی حد تک بالواسطہ ہے۔ مثال کے طور پر اقبال نے خود کو صرف آسمانی فضا تک محدود نہیں رکھا تھا بلکہ زمین سے بھی اپنا رشتہ استوار کیا تھا۔ آزادی کے ساتھ ساتھ "پابہ گِل" ہونے کا یہ رجحان ہی دراصل اقبال کا بنیادی رجحان تھا اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت کو بھی ابھرنے کا موقعہ ملا تھا۔ تاہم آسمان سے زمین پر اترنے (جسے اقبال نے زوالِ آدمِ خاکی کا نام دیا ہے) کے باعث قریبی اشیاء اور مظاہر کو نظر کی گرفت میں لینے کا رجحان بھی یقیناً متحرک ہوا اور اس نے جدید اُردو غزل پر واضح اثرات مرتسم کیے۔ دھرتی سے وابستہ ہونے کی اس تحریک میں مغرب کی مادہ پرستی کے علاوہ اس قومی احساس کا بھی ہاتھ تھا جو ایک طویل جنگِ آزادی کے باعث پیدا ہو گیا تھا۔ پھر سائنس نے بھی ایک ایسے نئے دور کو سامنے لانے کا اہتمام کیا تھا جس کا طرۂ امتیاز نئی اشیاء، نئی آوازیں اور نئے مظاہر تھے۔ ان تمام باتوں نے فرد کو اس مقام سے حرکت کرنے پر مجبور کیا جہاں وہ صدیوں سے کھڑا تھا اور جب اس نے یکایک خود کو ایک نئی اور اجنبی فضا میں پایا تو اسے محسوس ہوا کہ زندہ رہنے اور نئے تجربات کا اظہار کرنے کے لیے اسے نہ صرف نئے زمانے کے ساتھ ازسرِ نو مفاہمت کرنا ہے بلکہ اس تصادم کے دوران میں حاصل کیے گئے تجربات کو بھی نئی علامتوں کی زبان میں بیان کرنا ہے۔ پس جدید غزل میں ارضی اشیاء سے رشتہ استوار کرنے اور اپنی قریبی فضا سے نئی علامات وضع کرنے کا یہ میلان اقبال سے بلا واسطہ طور پر تو متاثر نہ تھا تاہم اس کی تعمیر میں اقبال کے اثرات نے بالواسطہ طور پر ضرور حصّہ لیا۔

غزل کے جدید تر رنگ میں دھرتی سے وابستہ ہونے کی تحریک اس بات سے توانا ہوئی ہے کہ اب

شاعر نے خود کو صرف باصرہ تک محدود نہیں رکھا بلکہ سامعہ، لامسہ اور شامہ کی مدد سے بھی خارجی اشیاء تک رسائی حاصل کی ہے۔ غزل میں بالعموم باصرہ کا تحرک وجود میں آیا ہے اور تمام اہم غزل گو شعرا کے ہاں آنکھ کی مدد سے حقیقت کے ادراک کا رجحان ابھرا ہے اور جہاں کہیں دوسری حسیات کو متحرک ہونے کا موقعہ ملا ہے، ان کا بوجھل پن قاری کو عام طور سے محسوس ہوا ہے۔ مثلاً غزل میں جسم کو موضوع بنانے اور یوں لامسہ، شامہ اور سامعہ کو بروئے کار لانے کے میلان نے اکثر و بیشتر سوچا چاٹی کی شاعری پیدا کی ہے اور اس میدان میں غزل کا شعر "پابہ گل" ہونے کے ساتھ ساتھ "مائل بہ پرواز" ہوتا ذرا کم ہی نظر آیا ہے۔ جدید اردو غزل نے جب دھرتی کے ساتھ رشتہ جوڑا تو یہ خطرہ موجود تھا کہ کہیں یہاں بھی بت پرستی کا رجحان ابتذال اور چوما چاٹی کے رجحان میں نہ ڈھل جائے۔ لیکن نئے زمانے کے بے پناہ تحرک نے شاعر کے ہاں جس ذہنی اور احساسی براگندگی کو جنم دیا ہے، اس کے نتیجے میں جسم کی بوجھل اور دم روکنے والی صفات سُبک اور لطیف کیفیات میں مُبدل ہوئی ہیں۔ اس عمل کو جسم کے روحانی ارتقاء کا بھی نام دیا جا سکتا ہے۔ غزل کا یہ رجحان ابتدا حسرتؔ اور بعد ازاں واضح طور پہ فراقؔ سے شروع ہوا۔ فراقؔ کی غزل کا بنیادی عنصر ہی دھرتی اور اس کے لوازم سے استوار کرنے کا میلان ہے۔ غالباً اس کی اہم ترین وجہ فراقؔ کی دھرتی پوجا کی وہ روش ہے جو مسلمانوں کی بہ نسبت ہندوؤں کے ہاں زیادہ توانا رہی ہے۔ بہرحال وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہو، یہ حقیقت ہے کہ فراقؔ نے نہ صرف قریبی اشیاء اور دیسی الفاظ کو اہمیت بخشی ہے بلکہ محبت میں جسم کے ارضی پہلوؤں کو بھی نہایت خوبصورتی سے پیش کر دیا ہے لیکن چونکہ فراقؔ غزل کے اصل مزاج کا ایک عمدہ پارکھ ہے، اس لیے اس کے ہاں جسم اور اس کے لوازم یعنی نرمی، بُو، آواز، قوس اور دائرہ، یہ سب ایک لطیف اور ارفع صورت میں ڈھل کر دھرتی سے اوپر اٹھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ فی الواقعہ ہندوستانی سنگتراشی میں عورت کی پیش کش اور فراقؔ کی غزل میں عورت کے جسم کا بیان ایک دوسرے کے مماثل ہیں کہ دونوں میں جسم ارفع روحانی کیفیات سے مملو ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ غزل میں فراقؔ کی یہ عطا بے حد قیمتی اور خیال انگیز ہے تاہم یہ میلان فراقؔ تک محدود نہیں رہا بلکہ جدید اردو غزل میں عام طور سے سرائیت کر گیا ہے اور قیاس غالب ہے کہ یہ اپنے زمانے کے ارضی میلان اور روحانی تگ و دو کے بیک وقت وجود سے بھی متاثر ہوا ہے۔ چند مثالیں:-

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

گو دیتا ہے کیا کیا یہ چراغِ تہِ داماں
ملبوس سے رنگینیٔ تن کھیل رہی ہے

یہ شانِ نزاکت ہے کھلتا نہیں کھُل کر بھی
کھنچ آتے ہیں وہ عالم رگ رگ میں وہ کس بل ہے

قبائے تنگ نے بیسیوں جگہ سے کو دے دی ۔۔۔ زِ فرق تا بہ قدم اک دبی سی آگ ہے تو
سرس نرم سنگیت ایک ایک ادا میں ۔۔۔ ستاروں کی پچھلے پہر گنگناہٹ
وہ انگ انگ میں زیر و بم ہے لہو کا ۔۔۔ کہ سیال کوندوں کی ہے تلملاہٹ

فراق گورکھپوری

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک اٹھا ۔۔۔ تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی
ہر ادا آبِ رواں کی لہر ہے ۔۔۔ جسم ہے یا چاندنی کا شہر ہے
تجھ کو ہر پھول میں عریاں سوتے ۔۔۔ چاندنی رات نے دیکھا ہو گا

(ناصر کاظمی)

یوں اندھیرے میں نور تیر گیا ۔۔۔ جس طرح تیرا جسم لہرائے

(جمیل ملک)

ہر سُو ترے وجود کی خوشبو تھی خیمہ زن ۔۔۔ وہ دن کہ اپنا گھر بھی ترا گھر لگا مجھے
کیسی کسی ہوئی تھی کماں آب و رنگ کی ۔۔۔ کیا عکس پڑ رہا تھا چمکدار ڈھال میں

(ظفر اقبال)

اتار پھینک کبھی تو غبار سا ملبوس ۔۔۔ یہ تیرا جسم ہے پیارے کہ روشنی کا ستون
جسم کے روپ میں ڈھلتی ہوئی شعلے کی لپک
آنچ آتی ہے مری بھیگی ہوئی پلکوں تک

(شہزاد احمد)

ان اشعار میں جسم ارضی لبادے کو اتار کر راگ، شعلے اور خوشبو میں مبدل ہوا ہے۔ بُت کو عبور کرنے اور جسم کی رفعت کو منظر عام پر لانے کا یہ انداز خالص مادی معاشرے میں روح کے عنصر کو شامل کرنے کے مترادف ہے۔

خارجی زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں کو غزل میں سمونے، نیز مادہ اور روح میں ایک نئی سطح پر مفاہمت تلاش کرنے کے لیے مقبول عام طریق تو وہی تھا جسے اقبال اور اس کے فوراً بعد آنے والے شعرا نے اختیار کیا یعنی پرانی علامتوں کو نئے مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان لیکن بیسویں صدی نے نئے مظاہر اور نئی آرزوؤں کی مدد سے انسان کی جملہ حسیات کو اس طور متاثر کیا کہ اب بہت سی ایسی قریبی اشیاء بھی ان حسیات کی دسترس میں آنے

لگیں جو پہلے ان سے گریزاں تھیں مثلاً اردو غزل میں چراغ، قفس، دار، بلبل، مقتل، صلیب، کارواں ایسے الفاظ رمزیہ انداز میں مستعمل رہے ہیں لیکن خود یہ اشیا آج کی زندگی میں اس بنیادی اہمیت سے محروم ہو چکی ہیں جو پرانے معاشرے میں انہیں حاصل تھی۔ یہ تمام چیزیں ایران کے قدیم معاشرے سے بھی مستعار تھیں۔ موجودہ دور میں جب غزل گو شاعر نے جملہ حسیات کے برانگیختہ ہونے کے باعث اپنی دھرتی کو بغور دیکھا تو بہت سی قریبی اشیا اور مظاہر نئے علائم میں ڈھل کر غزل کا جزوِ بدن بننے لگے۔ مثلاً جدید تر غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، سانپ، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، ڈھول، رات، چاندنی اور درجنوں دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں، زمین، جس پر سال کے بیشتر حصے میں تیز سورج چمکتا ہے۔ آندھیاں آتی ہیں۔ دھواں اور غبار چھا جاتا ہے اور پھر اچانک ساون کی برکھا ہر شے پر سبز رنگ انڈیل دیتی ہے، جہاں شہر، گھروں، کھڑکیوں، منڈیروں، کواڑوں اور گلیوں کی ایک گڈمڈ سی تصویر کو پیش کرتے ہیں اور جہاں جنگل اپنے پیڑوں، پتوں، شاخوں، سانپوں اور سایوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی چمن اور سطح مرتفع کا ماحول نہیں بلکہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔ اردو غزل میں غالباً یہ پہلا موقعہ ہے کہ شعرا کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو اردگرد کی اشیا، مظاہر اور علائم کی زبان میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ درآنحالیکہ انہوں نے پرانے علائم سے بھی اپنا رشتہ قائم رکھا ہے۔ جدید اردو غزل کے فروغ کا اصل باعث یہی ہے۔ چند مثالیں :۔

بوجھل پردے ، بند جھروکا ، ہر سایہ ، رنگین دھوکا
میں اک مست ہوا کا جھونکا دوارے دوارے جھانک چکا

بے برگ شجر، گردوں کی طرف پھیلائیں ہمکتے ہاتھ
پھولوں سے بھری ڈھلوان پہ سوکھے پات کریں لسبرام

اک لہر اٹھی اور ڈوب گئے ہونٹوں کے کنول، آنکھوں کے دیے
اک گونجتی آندھی، وقت کی بازی جیت گئی رُت بیت گئی

(مجید امجد)

دل کے ملبے میں دبا جاتا ہوں
زلزلے کیا مرے اندر آئے

جنگل کے سناٹے سے کچھ نسبت تو ہے
شہر کے ہنگامے میں پھرتا کون اکیلا

یہ دوپہر، یہ پگھلتی ہوئی سڑک باقی
ہر ایک شخص پسیجتا ہوا نظر آیا

(باقی صدیقی)

کس طرح گزرے گا ناصر فرصت ہستی کا دن
جم گیا دیوار بن کر سایۂ دیوار بھی

طناب خیمۂ گل تھام ناصر
کوئی آندھی افق سے آ رہی ہے

فاختہ چپ ہے بڑی دیر سے کیوں
سرو کی شاخ ہلا کر دیکھو

نہر کیوں سو گئی چلتے چلتے
کوئی پتھر ہی گرا کر دیکھو

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

دل کی باتوں میں آ کے پچھتائے
سانپ پر پاؤں آ گیا جیسے

اڑا لے گئی دھوپ پھولوں کے رنگ
چمن میں صبا چیختی رہ گئی

موتیے کی باس، تارے کی چمک، سرسوں کا رنگ
دو جہاں کی لذتیں ہیں پیار کی اک بات میں

یہ انتظار کی تلخی، یہ چاندنی کی چبھن
تمام رات سلگتے رہے تو کیا ہو گا

کیا اسے تیز ہوا کا کوئی اندازہ نہیں
جس نے دیوار سمجھ رکھی ہے اپنی چلمن

ذرا سی دھوپ سے پہلو میں آنچ اٹھتی ہے
میں برگِ خشک ہوں موجِ فنا بہائے جا

(شہزاد احمد)

پھر جا رکے گی بجھتے خرابوں کے دیس میں
سونی، سلگتی، سوچتی، سنسان سی سڑک

آنکھ کی آواز بھی تھی سانس کا سایہ بھی تھا
جسم کے جنگل سے میں گزرا تو گھبرایا بھی تھا

نہ جانے کب سے یہی گرمیوں کا موسم ہے
کڑکتی دھوپ، دہکتی زمین، ہوا ساکن

جس دل کو آج کنجِ اماں کہہ رہے ہیں لوگ
آسیبِ آرزو اسی اجڑے مکاں میں تھا

پکی سڑکوں والے شہر میں کس سے ملنے جائیں
ہولے سے بھی پاؤں پڑے تو چیخ اٹھتی ہے کھڑاؤں

کاغذ کے پھول سر پہ سجا کر چلی حیات
نکلی برونِ شہر تو بارش نے آ لیا

ایک جھونکے سے لرز جاتی ہے بنیاد مری / کون سی شاخ پہ تو نے کیا تعمیر مجھے

آج میں منزل نہیں ہوں راہ کا پھیلاؤ ہوں / آج ہے میرا سفر اندر سے باہر کی طرف

یہ دل بُرا سہی، سرِ بازار تو نہ کہہ / آخر تو اس مکان میں کچھ دن رہا بھی ہے

(ظفر اقبال)

دھوپ کی لہر ہے تو سایۂ دیوار ہیں ہم / آج بھی ایک تعلق ہے ترے ساتھ ہمیں

مشعلِ غم نہ بجھاؤ کہ شکیبؔ اس کے بغیر / راستہ گھر کا بھلا دیتی ہیں اکثر یادیں

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت / میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

تیز آندھیوں میں اڑتے پر و بال کی طرح / ہر شے گزشتنی ہے مہ و سال کی طرح

اب تک مرا زمین سے رشتہ ہے استوار / رہنِ ستم ہوں سبزۂ پامال کی طرح

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح / دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں

(شکیب جلالی)

خوشبو کی دیوار کے پیچھے کیسے کیسے رنگ جمے ہیں / جب تک دن کا سورج آئے اس کا کھوج لگاتے رہنا

شام ہے گہری، تیز ہوا ہے، سر پہ کھڑی ہے رات / رستہ گئے مسافر کا اب دیا جلا کر دیکھ

تیز تھی اتنی کہ سارا شہر خالی کر گئی / دیر تک بیٹھا رہا میں اس ہوا کے سامنے

چار سُو باجیں پلوں کی پائلیں / اس طرح رقاصۂ عالم چلے

(منیر نیازی)

جدید اردو غزل سے یہ چند مثالیں ایک نئے لہجے کی نشان دہی کرتی ہیں۔ ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ آج کا غزل گو شاعر پامال تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے مطمئن نہیں۔ نئے زمانے کی برق رفتاری نے خود اس کی ذات کے اندر ایک ہیجان سا پیدا کر کے اسے نئی قدروں کی تلاش پر اکسایا ہے۔ اب وہ روایت کی سیدھی پامال شاہراہ پر چلنا محض اس لیے پسند نہیں کرتا کہ زمانے کا نیا روپ، زبان و بیان کے قدرے مختلف سانچوں کا طالب ہے یہ سانچے وہ الفاظ، علامات اور حسی تصورات ہیں جو فرد نے خود اپنے ماحول سے اخذ کیے ہیں اور چونکہ ان کا نہایت گہرا تعلق ارد گرد کی دھرتی سے ہے اس لیے غزل یقینی طور پر شاعر کی اپنی جنم بھومی سے قریب آگئی ہے غزل کا یہ نیا روپ ایک حد تک جدید اردو نظم کے لہجے سے بھی متاثر ہوا ہے۔ نظم مزاجاً خارجی

اشیاء کے وسیلے سے ''اندر کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اردو نظم میں یہ روایت پہلے سے موجود تھی۔ تاہم جدید دور میں تو اس نے خاص طور پر ذات میں اترنے سے قبل ارد گرد کی اشیا سے اپنا رشتہ قائم کیا ہے۔ اردو غزل کے جدید ترین دور سے ذرا پہلے اردو نظم کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا۔ اس لیے یہ غیر اغلب نہیں کہ قریبی اشیائے رشتہ استوار کرنے کے ضمن میں اردو غزل نے اردو نظم سے بھی ایک حد تک اثرات قبول کیے ہوں۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ وہ بہت سے نئے حسی تصورات اور اشیا جو نظم میں ابھری تھیں، غزل نے بھی انہیں اپنا لیا لیکن غزل سے مس ہوتے ہی یہ اشیا اور مظاہر اپنی مادی خصوصی اور اصل حیثیت میں باقی نہ رہے بلکہ غزل کے ایمائی اور رمزیہ انداز میں ڈھل گئے۔ مثال کے طور پہ مندرجہ بالا اشعار میں دھوپ، پیڑ، جنگل، مکان، سانپ اور ان ایسے درجنوں الفاظ نے واضح طور پر اپنی عام کاروباری حیثیت کو ترک کر کے ایک علامتی رنگ اختیار کیا ہے جو غزل کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

جدید اردو غزل کا فروغ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ غزل میں زمانے کی ہر نئی کروٹ کو اپنے خالص لہجے میں بیان کرنے کی بڑی صلاحیت ہے اور وہ اپنے رمزیہ اور ایمائی انداز کی مدد سے سامنے کی چیز دنیا کو بھی اجتماعی تجربے کے اظہار کے لیے استعمال کرنے پر قادر ہے۔ البتہ غزل کے مزاج سے عدم واقفیت کے باعث بعض جدید شعرا نے غزل اور نظم کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا۔ نتیجۃً غزل کے بہت سے ایسے اشعار بھی لکھے گئے ہیں جن میں وہ موڑ یا قوس ناپید ہے جو غزل کے شعر کے لیے نہایت ضروری ہے اور جس کے بغیر شعر میں زینے کی سی کیفیت کا پیدا ہونا محال ہے۔ یہ سقم آج کے بعض پختہ غزل گو شعرا کے ہاں بھی موجود ہے۔

اُردو نظم

گیت "کل" کے بدن میں "جزو" کے ابتدائی تحرک کا غماز ہے اور غزل جزو اور کل کے عارضی فراق کی نشان دہی کرتی ہے لیکن نظم جزو کی اس حیثیت سے متعلق ہے جب وہ نشوونما پاکر خود ایک "کل" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ گیت بطنِ مادر میں زندگی کی ابتدائی "ہلچل" سے مماثل ہے۔ یہ انسانی زندگی کے اس دور کی پیداوار ہے جب بچہ ابھی ماں سے جدا نہیں ہوا۔ لیکن اس نے ماں کی طبیعت میں ایک انقلاب ساضرور پیدا کر دیا ہے چنانچہ اسے شعور کی پہلی کرن کا نام دینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ دوسری طرف غزل بچے کے بطنِ مادر سے الگ ہو جانے کے عمل سے مشابہ ہے۔ مگر فراق کی یہ صورت ایک عارضی جست سے مختلف نہیں کیوں کہ دوسرے ہی لمحے یہ بچہ شیرِ مادر کے حصول کے لیے دوبارہ ماں سے چمٹ جاتا ہے۔ تاہم جست بھرنے کا یہ عمل غزل کو بھی ایک عارضی جست کا وصف تفویض کر دیتا ہے اور غزل "انفرادیت" کے پہلے اہم قدم کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے لیکن بچہ ہمیشہ تو بچہ نہیں رہتا ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ خود ایک الگ شخصیت میں ڈھل جاتا ہے۔ نظم بچے کی زندگی کے اس دور کے مماثل ہے۔ جب وہ سنِ بلوغ کو پہنچ کر خود ایک علیٰحدہ "کل" میں تبدیل ہو جاتا ہے چنانچہ اگر نظم کو انسانی زندگی میں "انفرادیت" کے بھرپور اظہار کی ایک صورت قرار دیں تو اس کے مزاج کا ایک اہم پہلو بالکل آئینہ ہو جائے گا۔

دراصل گیت، غزل اور نظم شگفتگیِ ذات کے تین مختلف مراحل ہیں اور انسانی سائکی[1] کے تدریجی ارتقا کے عکاس! تاہم ان کا ایک تاریخی اور تہذیبی پس منظر بھی ہے۔ اس پس منظر کے دو نمایاں مراحل ہیں، پہلا وہ جب فرد کی انفرادیت صفر کے برابر تھی اور وہ شہد کی مکھی کی طرح شہد کے چھتے سے پوری طرح منسلک تھا۔ اس دور میں فرد

---

[1] Psyche

کے احساسِ بقا کا ضامن وہ گروہ تھا جس میں فرد سانس لے رہا تھا اور اس لیے وہ اپنی زندگی اور موت کو گروہ کی زندگی اور موت کے تابع قرار دینے پر مجبور تھا۔ دوسرا مرحلہ وہ تھا جب انسانی زندگی میں روحانی مثنیٰ[۱] کا تصور وجود میں آیا۔ یہ گویا شعورِ ذات کی ابتدا تھی۔ دفعتاً فرد کی انفرادیت سطح پر آگئی اور فنا کے احساس نے اسے ایک ایسے "ہمزاد" کی تخلیق پر مجبور کیا جو جسم کی موت کے بعد بھی زندہ رہتا تھا۔ یہیں سے روح کا تصور ابھرا اور جسم و روح کی ثنویت واضح طور پر ابھر آئی۔ بہر حال پہلا مرحلہ "کل" کی سالمیت کا وہ دور تھا جس میں حرکت کا فقدان تھا اور اسے بآسانی اس عورت سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جس نے ابھی تخلیق کے منصب کو قبول نہیں کیا بلکہ اپنی اکائی یا "ایکتا" میں پوری طرح مگن ہے لیکن دوسرا مرحلہ تخلیق اور اس کے نتیجے میں تقسیم کا محرک ہے اور روح اور جسم کی ثنویت کو وجود میں لاتا ہے

انسانی تاریخ کے اس دوسرے مرحلے کو مزید تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اوّل وہ دور جس میں روح کا تصور "ہمزاد" کی تخلیق تک محدود تھا۔ اس میں فرد اپنے ماضی کے ساتھ پوری طرح وابستہ تھا اور اس کا یہ عقیدہ تھا کہ مرے ہوؤں کی ارواح ہمہ وقت اس کی زندگی میں شریک رہتی ہیں۔ دوم وہ جس میں فرد نے ماضی کے بجائے مستقبل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھا اور اس کے ہاں یہ عقیدہ راسخ ہو گیا کہ انسان کی روح انفرادیت کی حامل اور سدا زندہ رہنے والی چیز ہے۔ یہ دور آگے کی طرف جست بھرنے کا دور تھا اور اس میں انسان نے گویا آئندہ زندگی سے رابطہ استوار کر لیا۔ جسمانی سطح پر انسانی نسل کو جاری رکھنے کی کاوش بھی اسی کے تحت آتی ہے کہ یوں فرد آئندہ نسلوں سے منسلک ہو جاتا ہے۔ سوم وہ جس میں فرد نے اپنے ماضی سے بھی رشتہ توڑ لیا اور مستقبل سے بھی اور بھری کائنات میں اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر تنہا ہو کر آوارہ خرامی کے عمل میں مصروف ہو گیا۔ اس دور میں اس کے احساسِ بقا کا ضامن ذات کی گہرائیوں میں اترنے کا وہ عمل ہے جسے غواصی کا نام دینا بہتر ہے تاہم ذات میں اترنے کا یہ عمل ایک طویل آوارہ خرامی کے باوصف وجود میں آتا ہے۔ اس کا کچھ ذکر آگے بھی آئے گا۔ گیت غزل اور نظم انسانی زندگی کے اسی دوسرے مرحلے سے متعلق ہیں جس میں روح اور جسم کی ثنویت وجود میں آتی ہے اور اس لیے یہ تینوں ثنویت کے مختلف مدارج (اوّل، دوم، سوم) ہی کو پیش کرتے ہیں۔ گیت میں "کل" کے اندر جزو گویا بیدار ہوتا ہے اور یہ "ہمزاد" کے وجود میں آنے کی ایک صورت ہے۔ غزل جست کی وہ صورت ہے جس کے تحت فرد مستقبل سے رشتہ استوار کرنے کی سعی کرتا ہے۔ نظم، فرد کے دورِ انفرادیت کے مماثل ہے

---

[۱] Spiritual Double

کہ یہ خارجی زندگی کی وسعتوں میں اپنی تگ و تاز کو جاری رکھتی اور موت سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو شعر کی ان تینوں اصناف نے انسانی تاریخ کے تدریجی ارتقا ہی کو پیش کیا ہے۔

گیت اور غزل کی طرح نظم بھی روح اور جسم کی ثنویت کو پیش کرتی ہے لیکن اس کا افق نسبتاً کشادہ ہے۔ بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے فرد کے ایک "کل" میں تبدیل ہونے کے بعد ثنویت کی وہ صورت ختم ہو جاتی ہے جو غزل میں ماں اور بچے کے فراق پر نمایاں ہوتی تھی لیکن دراصل ثنویت محض اپنا حلیہ تبدیل کرتی ہے اس طور کہ نظم میں وہ ابتدا ہی سے مخالف قوتوں کی آویزش کے روپ میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ ماں اور بچّے کی تمثیل کو ملحوظ رکھیں تو بھی اس آویزش کے شواہد عام طور سے دیکھنے کو ملیں گے۔ گیت میں بچہ ماں کے بطن میں تھا، غزل میں بچہ، ماں کی انگلی تھامے ہوئے تھا لیکن نظم میں ماں "بچے" کے اندر چھپی ہوئی ہے (البتہ اب "ماں" نے واضح طور پر فرد کے اجتماعی لاشعور کا منصب قبول کر لیا ہے) تینوں صورتوں میں ماں بچے کا ربط باہم قائم رہتا ہے۔ لیکن نظم میں فرد کی انفرادیت کا ابتدائی تموّج اس قدر شدید ہوتا ہے کہ ماں نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ لیکن جیسے ہی تموّج کا زور ٹوٹتا ہے تو ماں کی دنیا از سر نو بیدار ہو جاتی ہے۔ دراصل نظم میں فرد کی انفرادیت کا آغاز سورج کے برآمد ہونے کے مماثل ہے۔ اس ابتدائی دور میں سورج ایک انوکھی توانائی اور حدت کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن نصف النہار پر پہنچنے کے بعد جب وہ رُو بہ زوال ہونے لگتا ہے تو رات کی دنیا برانگیختہ ہو جاتی ہے اور آخر ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ رات سورج کو نگل جاتی ہے۔ رات "ماں" بلکہ بطنِ مادر سے مشابہ ہے اور اپنے اس روپ میں کالی آ[1] کے نام سے موسوم ہے۔ فرد جب اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے تو دراصل ماں سے اپنے تصادم اور کش مکش کا آغاز بھی کرتا ہے اس سلسلے میں فتح و شکست کی ساری داستان بے معنی ہے کہ ہر شکست کے عمل میں فتح کی نوید بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ سورج رات کی آغوش میں دم توڑتا ہے لیکن رات ہی سے ایک نئی قوت اخذ کر کے اگلی صبح ایک نئی آب و تاب کے ساتھ برآمد ہوتا ہے۔ مرد اور عورت کا جسمانی وصال دراصل مرد کے لیے حیاتیاتی مرگ ہے مگر اپنے اس عمل سے وہ زندگی کے تسلسل میں ایک نئی کڑی کا اضافہ بھی کر دیتا ہے۔ اسی طرح فرد خارجی زندگی کی طرف اپنی پیش قدمی کے باعث جب اپنے قویٰ کو صرف کر لیتا ہے تو اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگا کر ایک نئی

---

[1] Devouring Mother

قوت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے (یہ اجتماعی لاشعور ماں کا مثبت روپ ہے) دوسرے لفظوں میں نظم کا فرد ماں سے متصادم بھی ہے اور اس سے قوت اور تازگی بھی حاصل کرتا ہے اور اس لیے نظم کا سارا عمل آوارہ خرامی اور غواصی کے مراحل کو منظرِ عام پر لاکر ثنویت کے رنگ کو شوخ تر کرنے کا موجب بنتا ہے۔

غزل میں فرد کا تحرک ایک عارضی حیثیت کا حامل تھا۔ انفرادیت کی نمو کے تحت فرد نے باہر کی طرف جست تو بھری تھی لیکن وہ اپنے لیے کوئی نیا راستہ تراشنے سے معذور تھا۔ اسی لیے وہ ہر قدم کے بعد پلٹ کر کلُ کا ہاتھ تھام لیتا تھا لیکن نظم ایک مکمل شخصیت کے اظہار سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے۔ نظم کی یہ آوارہ خرامی تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے بھی دلچسپ ہے۔ جنگل کا معاشرہ دراصل مادری نظام کی ایک صورت تھا اور اس میں فرد مکمل طور پر کلُ کے تابع تھا۔ پھر اس کے ہاں شعورِ ذات کی روشنی نمودار ہوئی اور اس نے خود میں جنگل سے باہر نکلنے کی خواہش کو کروٹیں لیتے ہوئے محسوس کیا (گیت) پھر اس نے پہلا قدم اٹھایا اور جنگل سے لحظہ بھر کے لیے باہر آکر اس کشادہ میدان پر ایک نظر ڈالی جو دور دور تک پھیلا ہوا تھا (غزل) اس کے بعد اس نے جنگل کو الوداع کہہ کر آوارہ خرامی کا مسلک اختیار کیا اور روشنی اور تاریکی کی آویزش سے پوری طرح آگاہ ہو گیا (نظم) لیکن اس کائنات میں کوئی لکیر بھی سیدھی لکیر نہیں اور اس لیے جب لکیر میں ذرا سا خم بھی پیدا ہو جائے تو وہ اپنی ابتدا کی طرف ضرور مراجعت کرتی ہے۔ یہی کچھ انسانی زندگی میں بھی ہوا کہ انسان نے جنگل یا زمین سے منقطع ہو کر ایک طویل سفر کیا اور پھر ایک چکر سا لگا کر دوبارہ جنگل یا زمین کی طرف آگیا[1] مستقل واپسی کا یہ تصور انسانی زندگی میں عام طور سے ملتا ہے۔ گیت، غزل اور نظم کی ساری داستان انسانی شعور کی نمو، انفرادیت کے آغاز اور آوارہ خرامی (جس میں واپسی کی خواہش بھی شامل ہے) ہی کی داستان ہے اور ان اصناف کو پرکھنے کا یہی ایک زاویہ مستحسن بھی ہے۔

لیکن ذکر نظم کا تھا۔ نظم میں بچے اور ماں، دن اور رات، شعور اور لاشعور کی آویزش منظرِ عام پر آتی ہے۔ جدید نفسیات نے اس آویزش کو کئی ایک طریق سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً فرائڈ نے جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے[2] کہ جبلتِ حیات باہر کی طرف لپکنے کا نام ہے جبکہ جبلتِ مرگ

---

[1] لوٹنے کے اس عمل کا مقصد تازہ دم ہونا تھا تاکہ انسان اپنے سفر کا دوبارہ آغاز کر سکے۔

[2] Freud-Beyond the Pleasure Principle P.58

انسان کو موت سے قریب تر کر دیتی ہے۔ جبلتِ حیات کو فرائڈ نے ایروس کا نام دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس کا کام ربط اور مفاہمت پیدا کرنا اور اشیاء کی طرف قدم بڑھانا ہے جب کہ جبلتِ مرگ، موت، بطنِ مادر، تاریکی یا غار کی طرف مراجعت کی ایک صورت ہے۔ اسی طرح ینگ[1] نے سائکی کی دو حالتوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس کے تحت انسان نیوراتی حالت سے فرار حاصل کر کے حقیقت کی دنیا کی طرف پیش قدمی کرتا ہے[2]۔ دوسری وہ جس کے تحت وہ حقائق سے منہ موڑ کر اپنی ذات میں غوطہ زن ہوتا ہے[3]۔ نظم ان میں سے کسی ایک کی عکاس نہیں بلکہ آغاز کار ہی سے ان کی آویزش کو پیش کرتی ہے۔ نظم کا طریق یہ ہے کہ وہ ایک مکمل شخصیت کی طرح اپنی قوت کے بل بوتے پر آگے کو بڑھتی اور اشیاء و مظاہر کو مس کرتی ہے لیکن ایک قوس کی صورت اختیار کر کے واپس اجتماعی لاشعور (رات، رحمِ مادر) کی طرف آتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو غزل اور نظم کا فرق بالکل آئینہ ہو جائے گا غزل ،کل، کی جانب سے باہر کو لپکتی ہے۔ جیسے بچہ بطنِ مادر سے باہر کی طرف آتا ہے۔ لیکن نظم اپنی مکمل انفرادیت کے باعث خارجی زندگی کی جانب سے اجتماعی لاشعور ،کل، کی طرف آتی ہے۔ چنانچہ غزل کا رخ اندر سے باہر کی طرف ہے جب کہ نظم کا رخ باہر سے اندر کی طرف۔ تاہم نظم میں جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی آویزش جاری رہتی ہے اور دراصل نظم اپنی ساری قوت اس آویزش ہی سے حاصل کرتی ہے۔

غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے اور اس جست کا سارا زور ایک الہامی کیفیت کے باعث ہے اسی لیے غزل کا طریق استخراجی[4] ہے اور چونکہ یہ اپنا آغاز ہی ،کل، سے کرتی ہے اور اسے کل سے اخذ ہوئی قوت براہِ راست اپنے اظہار کا وسیلہ بناتی ہے۔ اس لیے اس کے شعر کا تاثر بھی فوری ہوتا ہے۔ پھر چوں کہ غزل

۱ے Jung-Symbols of Transformation P.178

۲ے Extroversion

۳ے Introversion

۴ے استخراجی طریقِ فکر یہ ہے

سب انسان فانی ہیں

زید انسان ہے

اس لیے زید فانی ہے

کے شعر کا پیمانہ مختصر ہے۔ اس لیے یہ قوت پیمانے سے چھلک چھلک جاتی اور قاری کو اپنی طلسماتی فضا میں جکڑ لیتی ہے۔ دوسری طرف نظم استقرائی طریق کے تابع ہے۔ اس کی حالت اس سیاح کی سی ہے جو کسی اجنبی ملک میں اپنے لیے خود راستہ تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ نظم ایک وسیع میدان میں پیش قدمی کرنے، راستے کی ہر شے کو مس کرنے اور یوں ہر نئے واقعہ سے تجربہ اخذ کرنے کا نام ہے۔ نظم کسی مفروضے (مثلاً سب انسان فانی ہیں) سے اپنے طریقِ فکر کا آغاز نہیں کرتی، بلکہ ا، ب، ج، د کو اپنے سامنے موت کے منہ میں جاتے ہوئے دیکھتی اور پھر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ تمام انسان فانی ہیں۔ اس کی اساس تجربے پر استوار ہے اور اس کا طریق تحلیلی اور تجزیاتی ہے۔ غزل کو اپنی بقا کا کوئی فکر نہیں کہ اس کے پیچھے ماں کا تھپکنے والا ہاتھ اور دودھ پلانے والی چھاتی سدا موجود رہتی ہے جب کہ نظم اپنی ہمت اور انفرادیت کے بل بوتے پر آگے کو بڑھتی ہے اور زندہ رہنے کے لیے خود سارا اہتمام کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کی نمود اور فروغ ان ممالک میں ہوا جہاں فطرت کی فراخدلی کے باعث اشیائے خوردنی کی فراوانی تھی یعنی جہاں فرد کو زندہ رہنے کے لیے کسی طویل تگ و تاز یا تجربات سے گزرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ مشرق کے یہ ممالک نیم بارانی خطوں میں ہونے کے باعث فراوانی کے محرک تھے اور انسان ذرا سا ہاتھ بڑھا کر فطرت کی خوشہ چینی سے اپنا پیٹ بھر سکتا تھا۔ اسی لیے ان ممالک میں فطرت (جس کے مظہر جنگل اور دھرتی تھے) ماں کی حیثیت میں فرد کے پسِ پشت کھڑی تھی اور فرد اپنی جسمانی بلکہ روحانی بقا کے لیے اس کا دست نگر تھا۔ شاعری، آرٹ بلکہ مذہب اور فلسفے کے میدان میں بھی خوشہ چینی کی یہ صورت ان ممالک میں عام طور سے ملتی ہے۔ دوسری طرف مغربی ممالک میں فطرت اس قدر فراخدل نہیں تھی اور وہاں کے باشندوں کو جسم و جاں کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے ہر ہر قدم پر حقائق سے نبرد آزما ہونے کی ضرورت پیش آتی تھی۔ اسی لیے وہاں نہ صرف فرد کی انفرادیت واضح ہوئی بلکہ اس کے نتیجے میں استقرائی طریق اور سائنس اور سیاحت کا رجحان بھی سطح پر ابھر آیا۔ مغربی ممالک میں نظم کا فروغ اسی تجزیاتی اور استقرائی طریقِ فکر کا ایک لازمی نتیجہ تھا کہ نظم فرد کی انفرادی تگ و تاز نیز جسمانی اور ذہنی سیاحت کی عکاس ہے۔ مشرقی ممالک میں فطرت اور انسان کا رشتہ تہذیبی سطح پر فرد اور سماج کے رشتے کی صورت میں ابھرا اور فرد سماج سے اس طور منسلک رہا جیسے پیڑ جنگل سے منسلک تھا جب کہ مغرب میں جغرافیائی حالات کی ناسازگاری کے باعث فرد کی انفرادیت نسبتاً زیادہ اجاگر ہوئی اور اس نے زندہ رہنے کے لیے سہارا لینے کی روش کو ترک کر دیا۔ فرد کی اس انفرادیت کا عکس نظم میں واضح طور پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔

"اگر نظم نے مغرب (بالخصوص یورپ) میں مقبولیت حاصل کی تو یقیناً اس کے مزاج کو پرکھنے کے لیے
مغرب کے مخصوص اندازِ نظر، مزاج اور طریقِ کار کو سمجھنا ضروری ہے۔ یورپ میں بہت سے ممالک ہیں جو قدرتی
رکاوٹوں مثلاً پہاڑ، دریا، سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ ہیں اور اس لیے ان میں سے
ہر ملک کا ایک اپنا کلچر بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو
قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان ممالک میں ربط و
مفاہمت اور میل جول کے بجائے طویل تصادم، جنگ اور نظریاتی کش مکش ہمیشہ موجود رہی ہے۔ کش مکش اور
تصادم کی اس فضا نے فرد کی انفرادیت کو ابھارا اور اسے مثالی نمونہ میں ڈھالنے کے بجائے کردار کی صورت میں
زندہ رکھا ہے۔ مغرب میں مشترکہ خاندان کا عدم وجود، مختصر خاندان میں وابستگی اور اشتراک کی کمی اور فرد کے ہاں اپنی
ذات، اپنی انفرادیت اور اپنی "انا" کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرنے کا میلان یہ براہِ راست اس تصادم اور کشمکش
کی پیداوار تھے۔ تیسری بات یہ ہے کہ مغربی ممالک کا ایک بہت بڑا علاقہ باد و باراں کے طوفانوں کی زد میں تھا
اور علم الانسان کی جدید ترین تحقیقات (بالخصوص ہنٹنگٹن کے نظریات) نے یہ بات پایۂ ثبوت تک پہنچا
دی ہے کہ باد و باراں کے طوفان انسانی جسم کو چاق و چوبند بناتے اور حرکت پر اکساتے ہیں، یہی خاصیت سردی
کی بھی ہے کہ سردی میں حرکت کی فراوانی دراصل خون کو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے۔ چنانچہ مغرب کے کردار میں
حرکت حرارت اور تصادم کا وجود براہِ راست موسم سے بھی متعلق ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ مغرب میں اشیا
کی عام طور سے کمی رہی ہے۔ یہاں کی زمین فیاض نہیں اور نہ موسمی حالات ایسے ہیں کہ قدرتی طور پر اشیاء کی فراوانی
ہو۔ چنانچہ مغرب کے انسان کو زندہ رہنے کے لیے کش مکش حیات کے عمل سے گزرنا پڑا ہے اور زمین سے
اناج حاصل کرنے، فطری عناصر سے نبرد آزما ہونے بلکہ زندہ رہنے کے لیے اپنی تمام تر قوتوں کو مجتمع کرنے کی
ضرورت پڑی ہے۔ پھر اشیا کی قلت کا ایک نتیجہ جذبہ سیاحت کی صورت میں بھی نمودار ہوا ہے اور مغرب
کے انسان نے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے سمندروں کو عبور کر کے دوسرے ممالک دریافت
کیے اور اپنے ہاں قدرتی وسائل کی کمی کو اشیاء کی درآمد سے پورا کرنے کی سعی کی۔ اس عمل نے بیک وقت اس
کے ہاں تصادم اور کش مکش کے عمل کو مہمیز لگائی اور اس کے خود غرضانہ جذبات کو تحریک دے کر اس کے کردار
کی انفرادیت کو بھی قائم رکھا۔ آخری بات ان تمام اعمال کا نتیجہ ہے یعنی جسم و جاں کے رشتے کو برقرار رکھنے،
اپنے کلچر، ملک اور ذات کا تحفظ کرنے، نیز زمین کے ہر ذرے اور درخت کے ہر پتے کو اپنی بقا کے لیے

استعمال کرنے کے رجحان نے مغرب میں فکر کے استقرائی طریق کو تحریک دی ہے اور اس نے اشیا کی ماہیئت دریافت کرنے کے لیے "ثابت حقیقت" کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کیا ہے اور تجزیے اور تحلیل کی مدد سے اس کی تہوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ مغرب میں طب، حیاتیات، فلسفہ نفسیات، سائنس اور دوسرے علوم کی ترقی اسی تحلیلی طریقِ کار کی رہینِ منت ہے۔ مغرب میں کردار کی انفرادیت، کردار اور ماحول کا طویل تصادم (جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر نظر آتا ہے) اور اشیاء کی ماہیئت کو پرکھنے کے لیے استقرائی اندازِ نظر کا فروغ، ان تمام باتوں نے نظم کی تشکیل میں ایک اہم حصہ لیا اور اسے ایک مخصوص مزاج عطا کیا ہے[1]۔

بہرکیف استقرائی طریق اختیار کرنے کا ایک یہ نتیجہ بھی نکلا کہ نظم میں شاعر نے براہِ راست اشیا اور حقائق سے رابطہ استوار کیا۔ چنانچہ نظم میں جب شاعر کسی خاص چیز کا ذکر کرتا ہے تو اپنے تجربہ کی بنا پر ایسا کرتا ہے اور یہ چیز اپنے حقیقی خدوخال کے ساتھ اس کے کلام میں ابھرتی ہے۔ دوسری طرف غزل کی ساری قوت "کُل" کے دستِ کرم کے باعث ہے اور اس لیے جب غزل اشیا کو چھوتی ہے تو کُل کے اجتماعی عمل کو بروئے کار لا کر ان اشیا کو علامتی رنگ عطا کر دیتی ہے۔ اشیا کے حقیقی خدوخال کو بعینہٖ پیش کرنے کی روش غزل کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ اس لیے بھی کہ غزل کا کام ہی شے کو ہاتھ لگا کر جلد از جلد کُل کی آغوش میں چھپ جانا ہے (آنکھ مچولی) اس کے پاس اتنا وقت ہی کہاں ہے کہ وہ شے سے براہِ راست متصادم ہو کر اس کے خدوخال سے آشنا ہونے کی کوشش کرے۔ لیکن نظم کا میدان الگ ہے۔ وہ اپنی طویل آوارہ خرامی کے دوران میں راستے کی ہر شے کو مس کرتی اور اسے گویا خوردبین کے نیچے رکھ کر دیکھتی ہے۔ حقیقت پسندی کا رجحان اور شے کو اس کی انفرادی اور خصوصی حالت میں پیش کرنے کی روش اس کا امتیازی وصف ہے اور اس روش نے محبت کے سلسلے میں نظم کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ غزل کا طریق عمومی ہے۔ وہ شے یا محبوب پر ایک نظر تو ڈالتی ہے لیکن دراصل اسے عبور کر کے سائے اور آئیڈیل کو اپنا لیتی ہے۔ غزل کا محبوب کوئی خاص گوشت پوست کی ہستی نہیں جس کا ایک خاص نام ہو اور جس کے خدوخال اور عادات واطوار منفرد ہوں بلکہ ایک ایسی عمومی اور مثالی ہستی ہے جو کسی دور کے تمام محبوبوں میں ایک صفت کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ لیکن نظم کا طریق استقرائی اور

---

[1] نظم جدید کی کروٹیں ص ۲۱۰، ۲۲۰ از مصنف

تجزیاتی ہے اور وہ ستے کو عبور کرنے کے بجائے اس کا تجزیہ کرتی ہے۔ مثلاً محبت کے ضمن میں نظم ایک خاص محبوب پر اپنی تمام تر توجہ مرتکز کر دیتی اور یوں محبوب کی انفرادیت کو ابھار دیتی ہے۔ گویا جس طرح نظم بنیادی طور پر انفرادیت کے رجحان کی پیداوار تھی اسی طرح نظم کا محبوب بھی گوشت پوست کی ایک منفرد ہستی ہے اور اس کا چھن جانا شخصی نقصان کے مترادف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غزل کی محبت میں شخصی نقصان کا احساس اس قدر شدید نہیں ہوتا جتنا کہ نظم میں۔ اسی نکتے کو ایک مثال سے واضح کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجئے کہ ملک کا کوئی محبوب لیڈر مر جاتا ہے۔ اس کی موت پر آپ کو جو دکھ ہوگا وہ غزل کا دکھ ہے کہ اس کی حیثیت عمومی اور اجتماعی ہے۔ یہاں آپ دکھ کی اس لہر سے متاثر ہیں جس نے ملک کے تمام افراد کو مس کیا ہے لیکن فرض کیجیے کہ آپ کی کوئی نہایت عزیز ہستی آناً فاناً ختم ہو جاتی ہے۔ اب آپ کے دکھ کی نوعیت شخصی ہے۔ یہ دکھ نظم کا دکھ ہے کہ نظم ایک خاص شخص کی زندگی کا عکس ہے اور اس میں نقصان کی نوعیت بھی شخصی ہے۔

نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن نظم کے اس مخصوص عمل کے پیشِ نظر کہ وہ آوارہ خرامی میں مبتلا ہو کر حقائق سے نبرد آزما ہوتی ہے، شاید یہ غلط فہمی پیدا ہو جائے کہ ان دونوں میں تضاد ہے حالانکہ تضاد قطعاً نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ نظم ایک مکمل شخصیت کی مظہر تو ہے لیکن اپنی پیش قدمی کو جاری رکھنے کے لیے اسے داخلی قوت بھی درکار ہے۔ اس داخلی قوت کے حصول کے لیے اسے "اجتماعی لاشعور" میں غوطہ لگانے کی ضرورت پڑتی ہے۔ خود انسان کی تاریخ تہذیب میں بھی غوطہ زنی کا یہ عمل ہمیشہ موجود رہا ہے۔ مہاتما بدھ کا بڑ کے درخت کے نیچے ایک طویل تپسیا کرنا (واضح رہے کہ نفسیات نے درخت کو ماں کی علامت قرار دیا ہے) اور وہاں سے نروان حاصل کر کے باہر آنا۔ حضرت عیسیٰؑ کا ریگستان اور حضرت موسیٰؑ کا کوہ طور پر جانا اور وہاں سے روشنی لے کر آنا۔ حضرت یونسؑ کا بطنِ ماہی میں اترنا اور وہاں سے تازہ دم ہو کر باہر نکلنا اور خود رسولِ اکرمؐ کا غار میں جانا اور وہاں سے پیامِ ربانی لے کر دنیا کی طرف آنا۔ یہ تمام واقعات اس بات پر دال ہیں کہ ہر نابغہ فنکار نیز ہر پیغمبر نے اپنی ذات کی گہرائیوں میں ضرور غوطہ لگایا ہے۔ اس اعتبار سے نظم کی جہت کے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو قوت اور تازگی حاصل کرنے کے لیے ملی (اجتماعی لاشعور) میں غوطہ لگانے پر مجبور ہے اور اس لیے اس کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی غوطہ لگانے کا یہ عمل اجتماعی لاشعور کے مثبت پہلو یعنی فیاضی، تخلیق اور

حسن کے رُخ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ رُخ اناپورنا کی حیثیت کو واضح کرتا ہے اور اس لیے جب فرد اس کے پاس جاتا ہے تو اپنا دامن موتیوں سے بھر لیتا اور باہر آکر دنیا کے سامنے اسے الٹ دیتا ہے لیکن ماں کا ایک دوسرا رُخ بھی ہے جو منفی اور تخریبی پہلو کا غماز ہے۔ یہ رُخ ماں کی اس حیثیت کو واضح کرتا ہے جو کالی سے متعلق ہے اور جس کا کام فرد کو نگل جاتا ہے۔ نظم فرد کی مکمل شخصیت کی پیداوار ہونے کے باعث خارجی زندگی کے میدان میں بڑھتی تو ہے لیکن آہستہ آہستہ اپنی اصل منزل کی طرف مُڑتی بھی جاتی ہے۔ بعینہٖ جیسے سورج اپنی تمام تابناکیوں کے باوصف رات کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ اس رات (ماں) میں ایک عجیب سی مقناطیسی کشش ہے۔ وہ کشش جو سانپ کی پتلیوں میں ہوتی ہے جب وہ اپنی نظریں شکار پر مرتکز کر دیتا ہے اور شکار سحر زدہ ہو کر سانپ کے سامنے بے بس ہو جاتا ہے۔ نظم اس مکمل شخصیت کا اظہار ہے جو ماں کے مثبت اور تخلیقی روپ سے قوت اخذ کرتی لیکن ماں کے منفی اور تخریبی روپ کی طرف کھنچی چلی جاتی ہے۔ بے شک اس کائنات میں کوئی منزل بھی آخری منزل نہیں اور خود ماں کا تخریبی روپ نگلنے کے فوراً بعد تخلیقی عمل میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تاہم زوال کے دور میں آنے کے بعد فرد کا آہستہ آہستہ موت (ماں، رحم مادر، غار، سمندر یا رات) کی طرف پیش قدمی کرنا اس کے دل میں خوف کی ایک لہر ضرور پیدا کر دیتا ہے۔ دراصل نظم محض ذہنی ابال یا حرکت کا نام نہیں بلکہ اسے ماں (تخریبی روپ) کی کشش کا مقابلہ بھی کرنا ہوتا ہے۔ جبلّتِ حیات اور جبلّتِ مرگ کی یہ کش مکش ہی نظم کو قوّت عطا کرتی ہے۔ چنانچہ نظم کا اصل روپ وہ نہیں جو محض جبلّتِ حیات کا مظہر ہونے کے باعث جوش، رجائیت، امید اور روشنی کا پَرتَو دکھائے اور نہ وہ روپ جو محض شکست، قنوطیت اور فنا کا احساس دلائے بلکہ وہ جس میں ان دونوں کیفیتوں کی آویزش وجود میں آئے کہ نظم اس آویزش کی اساس ہی پر استوار ہے۔ سورج جب نصف النہار پر پہنچنے کے بعد زوال پذیر ہوتا ہے تو دراصل یہی وہ وقت ہے جب اسے روشنی اور اندھیرے کے تصادم کا سامنا بھی ہوتا ہے۔ اسی طرح فرد جب ذہنی اور جسمانی ابال کے ایک خاص مقام پر پہنچتا ہے تو اس کے ہاں وقت کے گزرنے کا احساس اور موت کی آمد کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ زندگی کا یہ مقام جو امیدوں اور وسوسوں کے درمیان معلّق ہے۔ جس میں ایک طرف زندہ رہنے کی لگن اور دوسری طرف موت کا خوف موجود ہے، یہی مقام نظم کو اس کا اصل مزاج عطا کرتا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نظم میں موت کے خوف کی نوعیت شخصی ہے اور اس کی وجہ محض یہ ہے کہ نظم کے پسِ پشت جو شخصیت ہے وہ خود ایک الگ مکمل ہستی کے روپ میں ہے اور اس کے ہاں بقا کی خواہش اس خطرے کے پیشِ نظر زیادہ شدید ہے کہ کہیں موت اسے ختم ہی نہ کر دے۔ نظم میں غم کی نمو ایک

بڑی حد تک موت کے اس خطرے ہی کے باعث ہے اور چوں کہ نظم کا خالق مجبوراً موت ہی کی طرف رواں دواں ہے اس لیے اس کے ہاں کش مکش بھی زیادہ شدید ہے۔ دوسری طرف غزل میں یہ بات نہیں۔ غزل بمکمل شخصیت" کا اظہار نہیں۔ پھر اس کے پسِ پشت ماں کا تھپکنے والا ہاتھ بھی سدا موجود رہتا ہے۔ اس لیے غزل موت کو بھی شخصی حیثیت عطا نہیں کرتی بلکہ اسے ذرا فاصلے سے دیکھتی ہے۔ اسی لیے موت کی طرف غزل کا ردِ عمل عام طور سے غیر شخصی اور فلسفیانہ ہے:

موت اِک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
(میرؔ)

قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
(غالبؔ)

ہر نفس عمرِ گزشتہ کی ہے میت فانیؔ
زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا
(فانیؔ)

زندگی کیا ہے عناصر کا ظہورِ ترتیب
موت کیا ہے انہیں اجزا کا پریشاں ہونا
(چکبستؔ)

بہرحال یہ بات طے ہے کہ نظم نہ صرف قوت حاصل کرنے کے لیے ماں کے مثبت روپ کی دست نگر ہے بلکہ سیدھی لکیر پر چلنے کے بجائے ذرا سا مڑ کر ماں کے منفی روپ کی طرف بھی بڑھ آتی ہے۔ چنانچہ اس کی جہت واضح طور پر باہر سے اندر کی طرف ہے۔ درآنحالیکہ وہ ایک سیّاح کی طرح نئی سرزمین کی سیاحت میں بھی مصروف ہے۔

نظم کے مزاج کی پرکھ کے سلسلے میں ایک یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ گیت اور غزل کی طرح نظم بھی فرد اور سماج کے باہمی ربط کو اجاگر کرتی ہے۔ تاہم اس کی نوعیت گیت اور غزل سے مختلف ہے۔ گیت جنگل کے معاشرے کی پیداوار ہے اور جنگل کے معاشرے کی علامت وہ جنگلی بیل ہے جو درخت کے تنے سے چمٹی ہوتی ہے۔ اس

ہیں کہ نہ تو دیکھنے کی قوت حاصل ہے نہ سننے کی، البتہ یہ لمس کی بے پناہ قوت کی مالک ضرور ہے اور اس لیے اپنے لمبے لمبے سانپ ایسے ہاتھوں سے اندھیرے کو ٹٹولتی ہے۔ ایسے معاشرے میں جزو کل کے ساتھ اور فرد معاشرے کے ساتھ پوری طرح مربوط ہوتا ہے۔ گیت، جنگل کے معاشرے میں اس وقت جنم لیتا ہے جب یہ معاشرہ اپنے وجود میں "روح" کے تحرک کو محسوس کرتا، اسے پرچھائیں (آسیب) کا نام دیتا اور یوں فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئے رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔ گویا یہ جنت کی خاموش فضا میں سانپ کے نمودار ہونے کی ایک صورت ہے۔ دوسری طرف غزل، جنگل کے معاشرے سے باہر جھانکنے کا ایک زاویہ ہے اور سوسائٹی سے فرد کے عارضی انحراف کو سامنے لاکر فرد اور سماج کے رشتے میں ایک نئی سطح کا اضافہ کرتی ہے۔ نظم انحراف اور بغاوت کی مکمل ترین صورت ہے کہ یہاں فرد سماج کی میکانکی فضا کو ترک کر یعنی اس کی پامال قدروں سے دست بردار ہو کر خود نئی قدروں کو وجود میں لانے کے لیے ایک طویل ذہنی اور نفسیاتی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ اس سفر میں کھو نہیں جاتا بلکہ واپس آکر سوسائٹی کو ایک بلند تر سطح پر فائز کر دیتا ہے۔ نظم کا ابال کلچر کا ابال ہے اور یہی کلچر جب تہذیب میں ڈھلتا ہے تو سماج کو ایک نئی بلند سطح حاصل ہو جاتی ہے۔ پس گیت، غزل اور نظم، ان تینوں میں فرد اور سماج کا تصادم، کلچر اور تہذیب کے تصادم ہی کی ایک صورت ہے اور اس زاویے سے بھی اس کا مطالعہ ضروری ہے۔

---

(۲)

نظم کے مزاج کا تعین کریں تو مجموعی اعتبار سے یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ نظم استقرائی طریق کو اختیار کر کے خارجی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی جہت واضح طور پر باہر سے اندر کی طرف ہے۔ اندر اور باہر کی دنیاؤں میں جو تصادم پیدا ہوتا ہے اسی سے نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔ چنانچہ اگر نظم محض باہر کی دنیا کی عکاسی کرے یا قطعاً باہر سے منقطع ہو جائے تو گویا اپنے اصل مزاج سے اسی نسبت سے منحرف بھی ہوتی ہے۔ اردو نظم کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بحیثیتِ مجموعی حالی کے دَور تک خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی عکاسی تک محدود رکھا اور چند مستثنیات سے قطع نظر اپنے دوسرے پہلو (یعنی داخلی پہلو) کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ نتیجۃً اس سارے دور میں اردو نظم کا ارتقا زیادہ تر اسلوب اور زبان کے اعتبار ہی سے اہمیت کا حامل ہے۔

غزل کی طرح اردو نظم کا آغاز بھی دکنی دَور سے ہوتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکنی دَور میں نظم پہلے وجود میں آئی اور غزل بعد میں! اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ دکن میں شاعری کو آغازِ کار میں مذہبی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کے بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی۔ دوسرے دکن میں بادشاہت کا نظام خاصا توانا تھا اور بادشاہ کی مدح کے لیے قصیدہ کا رواج پا جانا ایک بالکل قدرتی بات تھی، آخری یہ کہ دکنی دَور میں اردو نثر نے بہت کم ترقی کی تھی۔ چنانچہ داستان طرازی کا منصب بھی شاعری کو ملا اور اس نے اس کے لیے مثنوی ایسی صنف کو عام طور سے استعمال کیا۔ واضح رہے کہ دکن متحرک قبائل کی یلغار سے نسبتاً محفوظ رہا تھا اور اس لیے یہاں کا کلچر بھی ٹھہراؤ اور بُت پرستی کا علمبردار تھا۔ نتیجۃً دکنی شاعری پر گیت کا بُت پرستی کا رجحان اس قدر مسلط رہا کہ نہ صرف غزل بجائے خود گیت کے لہجے سے مملو ہوئی بلکہ نظم پر بھی اشیا سے وابستگی اور خارجی مظاہر کی عکاسی کا رجحان شروع سے آخر تک چھایا رہا۔ بے شک نظم مزاجاً خارجی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی داخلی تحرک سے بیگانگی یقیناً ایک بہت بڑا عیب ہے۔ دکنی نظم میں یہی ایک ستم ہے کہ اس نے خود کو نظم

کے محض ایک پہلو تک محدود رکھا۔ پھر بھی اس کے نظم ہونے سے کسی کو انکار نہیں۔

دکنی نظم عام طور سے مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کے روپ میں ابھری۔ بے شک ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے یہ اصناف ایک دوسری سے مختلف ہیں تاہم خارجی اشیا اور واقعات کو مَس کرنے نیز استقرائی عمل کو اختیار کرنے کے باعث یہ اصناف، نظم کے زمرے ہی میں شامل ہیں۔ ان میں سے مثنوی کہانی پیش کرتی ہے اور اس کے خالق کی حیثیت عام طور سے ایک ایسے داستان گو کی سی ہوتی ہے جو اپنی چرب زبانی سے سامعین کا دل موہ لیتا ہے۔ لیکن اگر مثنوی نگار اپنی داستانِ عشق پیش کرے اور کہانی کے کرداروں میں اپنی ذات کو نمایاں کرے تو فنی اعتبار سے اس کی تخلیق بلند تر حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس میں داخلی زندگی کی وہ رمق بھی شامل ہو جاتی ہے، جس کے بغیر نظم کا صحیح مزاج سامنے نہیں آتا۔ بہر کیف مثنوی کے تمام اشعار مل کر نظم کی اکائی ہی کو وجود میں لاتے ہیں۔ پھر مثنوی کا طریقِ کار بھی تحلیلی اور تجزیاتی ہے اور یہ اجمال کے بجائے تفصیل کی گرویدہ ہونے کے باعث نظم کے مزاج ہی کی حامل ہے۔ یہی حال قصیدہ کا ہے جو مطلع، تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مختلف مراحل کو پیش کر کے دراصل ایک کُل ہی کو پیش کرتا ہے۔ پھر اس کا سارا عمل بھی استقرائی اور تجزیاتی ہے، ایمائی یا اشاراتی نہیں جو غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ مرثیہ جہاں ایک طرف کہانی پیش کرتا ہے وہاں دوسری طرف اپنے رزمیہ عناصر کے بیان میں قصیدہ کے لہجے کا تتبع بھی کرتا ہے اور مزاجاً نظم کے طریقِ کار ہی کا داعی ہے۔ چنانچہ دکنی دور میں ان مختلف اصناف کی ترویج دراصل نظم ہی کی ترویج تھی۔

دکنی دور کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا بہمنی دور جس کا زمانہ چودھویں اور پندرھویں صدی عیسوی تھا۔ اس دور میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، نظامی اور آذری کا کلام زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ موضوع زیادہ تر تصوف اور مذہب کی تبلیغ ہے تاہم اس دور میں عشقیہ داستانیں لکھنے کا بھی آغاز ہو گیا تھا۔ دوسرا قطب شاہی اور عادل شاہی دور تھا جس کا زمانہ سولھویں اور سترھویں صدی عیسوی ہے۔ اس دور میں لاتعداد شعرا نے طبع آزمائی کی۔ تاہم نظم کے سلسلے میں محمد قلی قطب شاہ، ابراہیم عادل شاہ، میراں ہاشمی، نصرتی، وجہی، غواصی، نیمی، جنیدی، طبعی، غلام علی، شوقی، رستمی، سیوک اور ابنِ نشاطی وغیرہ کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے وجہی، نصرتی اور جنیدی کو مثنوی کے سلسلے میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے کہ ان شعرا نے طبع زاد مثنویاں تحریر کیں ورنہ اس دور میں عام طور سے فارسی تراجم کی بھرمار ہے۔ قصائد کے ضمن میں سلطان محمد قلی قطب شاہ، علی عادل شاہ اور نصرتی کے نام اہم ہیں۔ رزمیہ شاعری کے سلسلے میں رستمی، ہاشمی اور دوسرے شعرا کا

نام لیا جا سکتا ہے۔ عام موضوعات مثلاً عید، نوروز، شب قدر، ولادت، سالگرہ، ضیافت، محرم، شادی بیاہ، شکاری پرندے، بسنت، برسات، شاہی محل، سبزی ترکاری ایسے موضوعات پر قطب شاہ، ظل اللہ، عبداللہ شاہی، نصرتی اور شوقی وغیرہ نے طبع آزمائی کی۔

دکنی نظم کی پرکھ کے لیے چند ایک نکات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں فارسی نظم کی تقلید کا رجحان عام ہے۔ چنانچہ مثنوی اور قصیدہ کے ضمن میں تو واضح طور پر فارسی کا تتبع کیا گیا ہے۔ دراصل نظم کے اس دور کو تراجم کا دور کہنا چاہیے اور اس اعتبار سے اسے ایک تاریخی حیثیت حاصل ہے کہ آگے چل کر اردو نظم نے جو ترقی کی وہ اس "تیاری" کے بغیر ممکن ہی نہیں تھی لیکن اندھی تقلید اور تتبع کا یہ بُرا نتیجہ بھی برآمد ہوا کہ دکنی نظم میں اعلیٰ شاعری کے وہ اوصاف پیدا نہ ہو سکے جو خالص تخلیقی عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم زیادہ تر خارج کی شاعری ہے۔ اس میں جگ بیتی کا انداز بہت نمایاں ہے اور شاعر نے خود کو واقعات، مقاصد اور خارجی اشیا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نظم میں خارج کا ادراک بے حد ضروری ہے تاہم اس کیلئے دل کی واردات سے ایک تعلق قائم کرنا بھی ضروری ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دکنی دور کی نظموں سے شاعر بحیثیت ایک فرد پُراسرار طریق سے غائب ہو گیا ہے اور اس نے محض ایک داستان گو، دنیاری یا تماشہ بین کا منصب قبول کر لیا ہے۔ اس بات نے دکنی نظم کو یقیناً نقصان پہنچایا ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ دکنی نظم میں محبت کا موضوع بھی شامل نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ محبت کے ضمن میں گیت کے بُت پرستی کے رجحان ہی سے زیادہ اثرات قبول کیے گئے ہیں اور اس میں چہل، چھیڑ چھاڑ یا سراپا نگاری سے آگے بڑھ کر گہرے احساسات یا تاثرات کو بیان کرنے کی روش ناپید ہے۔ نظم اس بات کی متقاضی ہے کہ شاعر محض بُت پرستی تک ہی نہ رہ جائے بلکہ اپنے ذہنی اور احساسی تحرک کو بھی پیش کرے۔ لیکن دکنی نظم میں یہ رجحان قطعاً پس منظر میں ہے۔ دکنی نظم کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کو مذہبی خیالات اور صوفیانہ تصورات کی ترویج کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا۔ چنانچہ مرثیہ سید الشہدا[۴] کا عروج بھی دراصل مذہبی اعتقادات کے اظہار ہی کی ایک صورت تھی: تاہم چونکہ مرثیہ میں بھی ایک نمایاں مقصد ہمہ وقت سامنے رہتا ہے نیز چونکہ یہ مرثیہ شخصی نقصان کے احساس سے لبریز نہیں اس لیے اسے خارجی شاعری کے تحت ہی شمار کرنا چاہیے یہ سارا دور مذہبی جذبات کے اظہار کا بھی دَور تھا۔ اس لیے شعرا نے عام طور سے اسلامی رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے بھی نظم کو استعمال کیا۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ دکنی نظم میں فارسی شاعری کی تقلید کے باوجود قریبی اشیا اور

ماحول کی عکاسی کا رجحان ابھرا اور شعرا نے رسوم، تہواروں، تقریبوں اور دوسرے مظاہر کے بیان میں اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو ایک بڑی حد تک محفوظ کر لیا۔ ثقافتی اعتبار سے دکنی شعرا کا یہ کارنامہ قابلِ قدر ہے، کیوں کہ تاریخ تو محض واقعات اور شخصیتوں تک خود کو محدود رکھتی ہے جب کہ ثقافتی مظاہر زمانے کی "روح" کو پیش کر دیتے ہیں۔ دکنی شعرا نے اپنے زمانے کے رجحانات اور رسوم کو نظم کر کے گویا اپنے زمانے کی روح کو محفوظ کر لیا ہے اور اس اعتبار سے ان کا یہ اقدام قابلِ تعریف ہے۔ ان نگارشات کی اہمیت کا باعث یہ بھی ہے کہ دکنی شعرا نے فارسی یا ہندی کے بجائے اردو میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر وہ اس زبان کو شاعری کے سلسلے میں استعمال نہ کرتے تو اس کی آئندہ ترقی اور ترویج بہت مشکل ہو جاتی پھر بھی جہاں تک نظم کا تعلق ہے جب اس کے مخصوص مزاج کو سامنے رکھ کر دکنی دور کی نظموں کو پرکھا جائے تو ان کے معیار میں کسی خاص بلندی کا احساس نہیں ہوتا۔ درآنحالیکہ اس دور سے ذرا پہلے اسی دکن سے بھگتی تحریک کے شعرا نے اعلیٰ شاعری کے نمونے پیش کیے تھے۔ اس کی وجہ وہ تقلیدی رجحان تھا۔ جس کے تحت دکنی شعرا نے فارسی نظم ہی کو سدا اپنے سامنے رکھا اور نظم کا مقصد محض واقعات کی تدوین اور مظاہر کا بیان قرار دے لیا۔ چنانچہ ذات کی نفی کے رجحان نے ان نظموں کی ادبی حیثیت کو سخت نقصان پہنچایا۔

---

(۳)

ہر چند دکنی دور میں اردو شعرا نے غزل میں بھی طبع آزمائی کی تاہم یہ سارا دور دراصل نظم ہی کا دور تھا۔ اور اس میں قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی وغیرہ لکھنے کا رواج عام تھا۔ اس کے پسِ پشت ہندی گیت کی وہ روایت موجود تھی جس میں زمین کے ساتھ چمٹنے اور بُت کی پرستش کرنے کا جذبہ قوی تھا چنانچہ قدرتی طور پر اس دور میں ایسی اصناف کو فروغ ملا جو زندگی کے واقعات کو بیان کرنے، تفصیل اور تجزیے کے رجحان کو اپنانے اور محبوب کے سراپا کو پوری طرح پیش کرنے کے سلسلے میں زیادہ کارآمد تھیں۔ دھرتی پوجا کا یہ پس منظر اس بات سے بھی عیاں ہے کہ دکنی دور کی اردو غزل نے بھی گیت سے واضح اثرات قبول کیے اور اس میں سراپا نگاری کا رجحان اور ہندی لہجے کو اپنانے کی روش زیادہ واضح ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے آغاز میں جب اردو ادب کا مرکز جنوب سے شمال کو منتقل ہوا تو نظم کے مقابلے میں غزل کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ اس کی بڑی وجہ تخیل کا وہ ہیجان تھا جو دلی کی فضا میں موجود تھا اور جو غزل کے فروغ کے لیے نہایت سازگار ثابت ہوا۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس دور میں جو اٹھارویں صدی کی ابتدا سے ۱۸۵۷ء کے غدر تک پھیلا ہوا ہے، نظم کو کوئی اہمیت ہی حاصل نہیں تھی، بلکہ اگر مقدار کو ملحوظ رکھیں تو اس سارے دور کی نظم، غزل کے مقابلے میں کسی مقام پر بھی کمتر دکھائی نہ دے گی۔ مگر اردو غزل نے اس عرصہ میں معنوی اعتبار سے جو ترقی کی اس کے مقابلے میں نظم بہت پست دکھائی دیتی ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کے شعرا داخلی واردات کے اظہار کے لیے تو غزل میں طبع آزمائی کرتے تھے اور حصولِ زر، داستان طرازی اور مذہبی جذبات کے اظہار کے لیے علی الترتیب قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ کو بروئے کار لاتے تھے اور ان کے نزدیک خارجی زندگی اور اس کی کروٹوں کو پیش کرنے کے لیے نظم ہی عام طور سے زیادہ کارآمد تھی۔ خالص داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے غزل اور خالص خارجی زندگی کے بیان کے لیے نظم کو وقف کر دینے کے اس رجحان نے غزل کو صرف ایک حد تک

لیکن نظم کو ایک بڑی حد تک نقصان پہنچایا۔ غزل کو جو نقصان پہنچا اس کی صورت یہ تھی کہ غزل نے ارد گرد کے ماحول سے اثرات قبول کرنے کے بجائے خود کو ایک خالص تخیلی فضا میں قلعہ بند کرنے کی کوشش کی اور استعارات و تلمیحات کے ضمن میں بھی غیر ملکی اثرات ہی کو زیادہ تر قبول کیا۔ لیکن چونکہ غزل بحیثیت ایک صنف ایران میں بہت ترقی پا چکی تھی، اس لیے تقلید اور تتبع کے باوجود اُردو غزل نے معیار کی بلندی کو ہمیشہ اپنے سامنے رکھا اور یوں اس کی ترقی بہر حال جاری رہی۔ دوسری طرف نظم کے سلسلے میں ایران نے مدح، داستان طرازی، اخلاقی تصورات، فلسفہ یا تاریخ کے واقعات کو تو موضوع بنایا لیکن شاعر کو درباری داستان گو، مبلغ یا مفکر کی سطح سے اوپر اٹھا کر انفرادیت کے اظہار کی سطح پر لانے میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکی اور اس کی ادبیات میں نظم کا پایہ غزل کے مقابلے میں کم تر درجے کا حامل رہا۔ ادھر ہندوستان میں نظم کا عام مزاج گیت کے مزاج سے مملو تھا اور اس میں تخیل کی اڑان بُت پرستی کے مدارج سے آگے نہیں تھی۔ نتیجۃً اٹھارویں صدی سے لے کر انیسویں صدی کے وسط تک اُردو نظم نے جہاں ایک طرف ایرانی اثرات کے تحت خود کو ایک خاص فضا میں پابند رکھا، وہاں دوسری طرف گیت کے اثرات کے تحت سراپا نگاری اور پوجا کے رجحان کو بھی اپنایا اور اردو شعرا نے نظم کو خارجی موضوعات کے لیے وقف کر کے اس کی داخلی شیرازہ بندی کے عمل کو ایک بڑی حد تک محدود کر دیا۔

ایسے حالات میں اُردو مثنوی کے وہ چند نمونے جن میں شعرا کی داخلی واردات بھی شامل ہو گئی ہیں ہوا کے تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتے ہیں۔ مثنوی کا لغوی مفہوم "دوہرا کرنے" کا ہے اور اس سے مراد وہ صنف ہے جس میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن ہوں۔ اُردو شعرا نے مزاج کے بجائے ہئیت کو تمام تر اہمیت بخشتے ہوئے مثنوی کو کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا اور یوں عشقیہ داستان کے علاوہ شکار، سیر و سیاحت اور دوسرے موضوعات کو بھی مثنوی کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ اصولاً یہ بات غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہئیت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دیا جائے کیونکہ کسی صنف کے وجود کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر طریق سے سامنے لا سکتی ہے۔ مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے۔ اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لیے برتا جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مزاج مجروح ہوتا ہے۔ چنانچہ ان اردو مثنویوں سے

قطع نظر جو خارجی موضوعات سے متعلق ہیں، محبت سے متعلق مثنویوں میں بھی تدریجات بہت ہیں۔ مثلاً وہ مثنویاں جن میں قطعاً غیر شخصی انداز میں دو کرداروں کی داستانِ عشق کو بیان کر دیا گیا ہے۔ ان مثنویوں سے یقیناً کم تر ہیں جن کی اساس جذبات نگاری پر استوار ہے اور جن میں شاعر نے مختلف کرداروں کی زبان سے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ لیکن مثنوی کی خالص ترین قسم وہ ہے جس میں شاعر نے آپ بیتی کے انداز میں اپنی داستانِ عشق اور اس سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور واردات کو بڑے پُرخلوص انداز میں بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں میں تجربے کی حدت اور جذبے کی تازگی نے مثنوی کو نظم کے اصل معیار سے قریب تر کر دیا ہے۔

اردو مثنوی کی داستان بہت طویل ہے کیوں کہ دکنی دور کے بعد بھی اردو میں لاتعداد مثنویاں لکھی گئیں۔ چنانچہ ولی کی مثنوی جو اس نے شہر سورت کی تعریف میں لکھی اور سراج اورنگ آبادی کی مثنوی "بوستانِ خیال" سے لے کر مرزا داغ کی مثنوی "فریادِ داغ" تک تقریباً دو سو برس کا عرصہ ہے جس میں سینکڑوں مثنویاں لکھی گئیں۔ ان میں سے بیشتر مثنویاں محض تقلیدی انداز کی حامل ہیں اور ان میں شعرا نے چبائے ہوئے نوالوں کو چباتے چلے جانے کا منظر پیش کیا ہے۔ ان مثنویوں میں نہ صرف کہانی کے جملہ عناصر پیش رو مثنویوں سے مستعار لیے گئے ہیں بلکہ کرداروں کی پیش کش اور ان کے مخصوص جذباتی ردِعمل کے سلسلے میں بھی تقلیدی روش اختیار کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ کردار نگاری بھی ایک بڑی حد تک ناقص ہے اور کردار کے بجائے مثالی نمونے عام طور سے پیش ہوئے ہیں۔ مثلاً ان مثنویوں میں دیو اور پری کے کردار انسانی کے بعض مثالی نمونوں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ دیو وہ مرد ہے جس میں خونخواری، وحشت اور جسمانی قوت دوسروں سے زیادہ ہے۔ اسی طرح پری عورت کے حسن و جمال کا ایک مثالی نمونہ ہے۔ اس کا ثبوت اس بات میں ملتا ہے کہ جب مثنویاں لکھنے والوں نے دیو اور پری کی پیش کش کو ترک کیا تو بھی پری کا لفظ خوبصورت عورت کے لیے عام طور سے مستعمل رہا۔ مثنویوں کے عام پلاٹ کے سلسلے میں بھی داستان گو کا مخصوص ردِعمل صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ اس لیے کہانی نہیں سناتا کہ اس کی ذات کے اندر کوئی ایسا ہیجان برپا ہے جس کا اظہار کیے بغیر وہ رہ نہیں سکتا تھا بلکہ اس لیے کہ اس کہانی سے وہ سامعین کے دلوں کو موہ لینا چاہتا ہے۔ چنانچہ مثنوی کے دوران میں وہ داستان گو کے سارے ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے۔ مذمت کرنے پر آتا ہے تو کردار کو تحت الثریٰ میں گرا دیتا ہے اور تعریف کرنے پر آتا ہے تو اسے اوجِ ثریا پر اٹھا لے جاتا ہے اور یوں سامعین کے "ردِعمل" کی

تعمیر خود کرتا ہے جو اصولاً ایک غلط بات ہے۔ اس کے علاوہ وہ قدم قدم پر سامعین کو گویا روک کر اشیا کی تفاصیل بتانے لگتا ہے۔ یہ بات داستان گو کی چرب زبانی کے باعث تو ایک حد تک پر لطف ثابت ہو سکتی ہے لیکن لکھی ہوئی مثنویوں میں یہی بات اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے کہا گیا ہے کہ یہی تفاصیل تو ان مثنویوں کا قیمتی سرمایہ ہیں کیوں کہ ان کی مدد سے شاعر نے اپنے زمانے کی معاشرت کو گویا محفوظ کر لیا ہے۔ محفوظ کرنے کے لیے عمل سے تو شاید کسی کو انکار نہ ہو گا لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ان تفاصیل سے کہیں مثنوی فنی اعتبار سے ناقص تو نہیں ہو گئی کیوں کہ شعر کا پہلا کام شعری کیفیت پیدا کرنا ہے نہ کہ کیٹلاگ[1] بن کر سامنے آنا۔ لطف تو اس بات میں ہے کہ قاری کو محسوس تک نہ ہو کہ شاعر نے اپنی معاشرت کے مختلف مظاہر کو پیش کر دیا ہے بلکہ اصل چیز یہ ہے کہ وہ ایسے کردار پیش کرے جو اپنے اعمال سے کسی خاص دور کی معاشرت کے سارے نقوش کو پیش کر دیں۔ اردو مثنویوں میں عام طور سے تفصیل اور تجزیے کا رجحان اکتاہٹ اور بیزاری کی حد تک ہے۔ یہی حال سراپا نگاری کے سلسلے میں سامنے آتا ہے جب شاعر کسی حسین عورت کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے اور اس کے جسم کے جملہ حصوں کو الگ الگ اور تفصیلاً اپنی تعریف کا "ہدف" بناتا ہے۔ اس تعریف میں صدیوں پرانی تشبیہات، استعارات اور لفظی تراکیب بڑی فراخدلی سے استعمال ہوتی ہیں۔

اردو مثنویوں کے اس انبار میں میرؔ کی بعض مثنویاں، میر حسنؔ کی "سحر البیان"، سید میر اثرؔ کی مثنوی "خواب و خیال"، دیا شنکر نسیمؔ "گلزار نسیم"، مومنؔ کی "قول غمیں" اور مرزا شوقؔ دہلوی کی مثنوی "زہرِ عشق" یقیناً ہوا کے تازہ جھونکوں کی طرح محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں سے پہلے میرؔ کی مثنویوں کو لیجئے۔ یوں تو میرؔ نے متعدد ایسی مثنویاں لکھیں جن میں جگ بیتی کا انداز نمایاں[2] ہے۔ تاہم میرؔ کی وہ مثنویاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، جن میں اس نے اپنے عشق کا حال بیان کیا ہے۔ ان میں سے مثنوی "معاملاتِ عشق" اور "خوابِ خیال میرؔ" تو بے حد قابلِ قدر ہیں کہ ان میں بعض جگہوں پر میرؔ نظم کے اصل مزاج سے بہت قریب آ گیا ہے "معاملاتِ عشق" میں میرؔ نے اپنی داستانِ عشق کے بعض سچے واقعات اور تجربات بیان کئے

---

[1] Catalogue

[2] اس سلسلے میں میرؔ کی مثنوی "دریائے عشق" بہت مشہور ہے۔

ہیں جن کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے محض سنی سنائی باتوں کے مکرر اظہار کی کوشش نہیں کی بلکہ آگ کی اس تپش کو پیش کیا ہے جس میں سے وہ خود گزرا ہے۔ مثلاً اس مثنوی سے یہ چند ٹکڑے قابل غور ہیں کہ شاعر کی قلبی واردات کو نہایت خوبی سے پیش کرتے ہیں:

کچھ پانی ہو، مینہ ہو یا برسات — روزِ روشن ہو یا اندھیری رات
ان تلک میرے تئیں پہنچ رہنا — بیٹھے منہ دیکھنا نہ کچھ کہنا
آشنا یار سارے بیگانے — کہ ہوئے میر جی تو دیوانے
صبح ہوتے ہی گھر سے چلتے ہیں — جیسے کھوئے گئے نکلتے ہیں
چلتے جاتے ہیں دیکھتے ہی راہ — پر کہیں کی کہیں پڑے ہے نگاہ

- -

میں کہوں کیا مجھے نہ اپنا ہوش — جیسے تصویر سامنے خاموش
آنسو آنکھوں میں پر پئے جاؤں — وے کہیں کچھ تو ہاں کئے جاؤں
ان سے رخصت ہوئے جو بعدِ شام — تیرہ دیکھا جہان کو ہر گام
اب جو گھر میں ہوں تو فسردہ سا — چارپائی پہ ہوں تو مردہ سا
جی میں کچھ آیا رو کے بیٹھ رہا — دل زدہ چپکا ہو کے بیٹھ رہا
کوئی آیا جو واں سے جی آیا — سو نہ آیا کبھی کبھی آیا،

دوسری مثنوی "خواب وخیالِ میر" تو فن کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔ اس کے پس منظر میں میر کی ناکامیِ محبت کی ساری داستان موجود ہے اور وہ واقعہ بھی جب میر پر دیوانگی کی حالت طاری ہو گئی تھی اور اسے چاند میں کوئی تصویر نظر آنے لگی تھی۔ چاند میں تصویر کی نمود اور شاعر کا نفسیاتی ردِ عمل، اس بات نے میر کی اس مثنوی کو جدید نظم کے معیار پر پہنچا دیا ہے۔ حیرت ہے کہ ایک ایسے دَور میں جب نظم کا معیار عام طور سے پست تھا، میر نے ایک ایسی نظم لکھی جو آج بھی بالکل تازہ اور نئی محسوس ہوتی ہے۔

نظر رات کو چاند پر جا پڑی — تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی

نظر آئی اک شکل مہتاب میں | کمی آئی جس سے خور و خواب میں
اگرچند پرتو سے مہ کے ڈروں | ولیکن نظر اس طرف ہی کروں
جو دیکھوں تو آنکھوں سے لوہو بہے | نہ دیکھوں تو جی پر قیامت رہے
اسے دیکھوں جیدھر کروں میں نگہ | وہی ایک صورت ہزاروں جگہ
رہے سامنے اک طرح پر کبھو | رکھے وضع سے پاؤں باہر کبھو
کبھو صورتِ دل کش اپنی دکھائے | کبھی اپنے بالوں میں منہ کو چھپائے
کبھو یک بیک یار ہو جائے وہ | کبھو دست بردار ہو جائے وہ
گلے میں مرے ہاتھ ڈالے کبھو | طرح دشمنی کی نکالے کبھو
کبھو چیں برابرو، کبھو ہنس کے بات | کبھو بے وفائی، کبھی التفات
جو میں ہاتھ ڈالوں وہاں کچھ نہیں | بجز شکل وہمی عیاں کچھ نہیں

میر کے معاصرین میں سودا نے بھی متعدد مثنویاں لکھیں لیکن سودا کی آواز بہت بلند آہنگ تھی اور مثنوی دھیمی لے کی طالب ہے۔ چنانچہ وہ کوئی قابلِ ذکر مثنوی تحریر نہ کر سکا۔ سودا کے بعد جرات نے بھی کم و بیش دس مثنویاں تحریر کیں تاہم ان میں سے ایک بھی فن کے اعلیٰ مدارج تک نہ پہنچ پائی۔ دراصل میر کی مثنویوں کے بعد میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" (بدرِ منیر) ہی کا ذکر ہونا چاہیے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ مثنوی بطورِ خاص اہم ہے۔ لیکن اس مثنوی کی ایک خاص خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں میر حسن نے کرداروں کی زبان سے انسانی جذبات کا نہایت پُر خلوص اظہار بھی کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اگر اس مثنوی سے جذبات نگاری کے یہ حصے خارج کر دیے جائیں تو زبان کی سادگی اور سلاست کے باوصف، اس کا شعری پایہ اونچے معیار پر نہ رہ سکے۔ یہ چند نمونے قابلِ غور ہیں۔

جدائی کا منظر:-

یہ بیٹھے تھے خوش ہو کے باہم ادھر | کہ اتنے میں ادھر سے باجا پہر
پہر کے وہ بجتے اٹھا بے نظیر | ہوئی غم کی تصویر بدرِ منیر
نہ بولی نہ کی بات نے کچھ کہا | نہ دیکھا ادھر آنکھ اپنی اٹھا

کہا مجھ سے پیاری نہ بیزار ہو ۔۔۔ پھر آؤں گا، بولی کہ مختار ہو

فراق کی کیفیت :-

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا ۔۔۔ نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے ۔۔۔ محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو ۔۔۔ تو اٹھنا اسے کہہ کے "ہاں جی چلو"
جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے ۔۔۔ تو کہنا یہی ہے جو احوال ہے
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی ۔۔۔ پہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے ۔۔۔ کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

محبت کا منظر :-

وہ جوگن جو تھی درد و غم کی اسیر ۔۔۔ ہوا غم میں جوگن کے یہ بھی فقیر
نہ سدھ گھر کی لی اور نہ لی راہ کی ۔۔۔ جب آئی ذرا سدھ تو پھر آہ کی
بجاتی رہی بین وہ صبح تک ۔۔۔ یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک
دھری اپنے کاندھے پہ جب اس نے بین ۔۔۔ اٹھی لے کے انگڑائی زہرہ جبیں
پری زاد نے تب پکڑ اس کا ہاتھ ۔۔۔ شتابی بٹھا تخت پر اپنے ساتھ
زمیں سے اڑا آسماں کے تئیں ۔۔۔ وہ کتنا کہا کی نہیں رے نہیں!

مثنوی "سحر البیان" کے بعض اور پہلو بھی قابلِ غور ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس میں سراپا نگاری اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ میر حسن نے ہندوستان کی اس دھرتی پر اتر کر یہ مثنوی لکھی جس کا اہم ترین وصف بت پرستی تھا چنانچہ وہ قدم قدم پر محبوب کے سراپا کو بیان کرنے کے لیے رک جاتا ہے۔ اشیاء، رسوم اور مظاہر سے شاعر کی گہری وابستگی بھی دھرتی پوجا کے اس رجحان ہی کی غماز ہے۔ لیکن میر حسن کی جیت اس بات میں ہے کہ اس نے اس کہانی میں احساسات کی آمیزش بھی کر دی ہے اور زبان کی سادگی اور سلاست کو بھی شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے۔ ایک اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ میر حسن نے اپنی مثنوی میں عورت کے معاشرے کو پیش کیا ہے (اور ہندوستانی معاشرہ ازمنۂ قدیم ہی

سے مادری نظام کے تابع رہا ہے۔ چنانچہ کہانی میں عورت' کا کردار ہی فعال اور متحرک کردار ہے۔ مثلاً بے نظیر کے مقابلے میں بدرِ منیر کا کردار زیادہ توانا ہے اور محبت میں بھی بدرِ منیر ہی عاشق کے لبادے میں ابھری ہے۔ بے نظیر کا کردار شروع سے آخر تک انفعالیت کا شکار رہا ہے۔ مثلاً آغازِ کار میں پری اس پر عاشق ہوتی ہے اور اسے اڑائے جاتی ہے۔ پھر جب وہ بدرِ منیر سے ملتا ہے تو بھی کسی متحرک کردار کا رول ادا نہیں کرتا۔ یہاں بھی بدرِ منیر کا عشق ہی زیادہ توانا ہے۔ پھر جب وہ کنوئیں میں قید کر دیا جاتا ہے (واضح رہے کہ قید کا یہ قصہ بجائے خود بے نظیر کے کردار میں تحرک کے فقدان کا غماز ہے) تو بدرِ منیر کی ہم زاد وزیرزادی ہی متحرک کردار کے روپ میں دشت و بیابان میں پھرتی، بالآخر اس کی رہائی کا موجب بنتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو میر حسن نے قطعاً غیر شعوری طور پر اپنی مثنوی میں عورت کے معاشرے کی عکاسی کی ہے اور اس لیے اس کی یہ مثنوی مزاجاً گیت کی فضا، دھرتی پوجا کے رجحان اور سراپا نگاری کی روش کا ایک نمونہ ہے۔

مثنوی سحر البیان کی روایت اور مزاج میر سوز کی مثنوی خواب و خیال میں برقرار نظر آتا ہے۔ لیکن اب شاعر نے سراپا نگاری کی جہت ہی کو زیادہ اہمیت نہیں بخشی بلکہ زبان میں محاورہ بندی اور بول چال کی صفائی پر بھی زیادہ توجہ مبذول کی ہے۔ سراپا نگاری کے سلسلے میں میر حسن نے بڑے رکھ رکھاؤ سے کام لیا تھا اور جنسی برانگیختگی کے مقصد کو سامنے نہیں رکھا تھا۔ لیکن خواب و خیال میں شاعر "دھرتی" پر کچھ زیادہ ہی اتر آیا ہے۔ چنانچہ اختلاط کی تصویر کشی میں عریانی اور فحش نگاری کے جس رجحان کی خواب و خیال میں ابتدا ہوئی اس نے بعد ازاں ایک "روایت" کی حیثیت بھی حاصل کر لی۔ اسی طرح بامحاورہ زبان کا استعمال بھی مثنوی کے لیے ضروری قرار پایا اور آخر آخر میں تو زبان کی صفائی اور سلاست ہی، مثنوی کا سب سے بڑا معیار متصور ہونے لگی۔ بایں ہمہ خواب و خیال میں جذبات نگاری کی بعض عمدہ مثالیں موجود ہیں اور اردو مثنویوں میں اس کی اہمیت مسلّم ہے

مثنوی "سحر البیان" کے جواب میں آتش کے شاگرد پنڈت دیا شنکر نسیم نے مثنوی گلزارِ نسیم لکھی لیکن اس میں سحر البیان کے قصے کی سادگی، زبان کی صفائی اور جذبات نگاری کی اعلیٰ صفات پیدا نہ ہو سکیں۔ روایت ہے کہ استاد کی فرمائش پر شاگرد نے مثنوی میں خاصی کانٹ چھانٹ کر دی تھی، شاید یہی وجہ ہے کہ کہانی کی کڑیاں اکھڑی اکھڑی سی محسوس ہوتی ہے اور وہ روانی اور قدرتی بہاؤ جو ایک تخلیق میں ہونا چاہیے، اس مثنوی سے غائب ہے۔ مثنوی کی کانٹ چھانٹ کا ایک یہ نتیجہ بھی نکلا ہے کہ کہانی کے واقعات

مثنوی پر محیط ہوگئے ہیں۔ ورنہ آنحالیکہ عام قصّے میں مناسب انحرافات سے کہانی کا تناؤ کم ہو جاتا ہے اور قاری کا ذہن کہانی کے بوجھ کو محسوس نہیں کرتا لیکن گلزار نسیم کہانی کے اعتبار سے خاصی بوجھل اور پیچیدہ ہے۔ یہی حال اسلوب کا ہے جس میں ٹھہراؤ ہے، روانی نہیں اور جھٹکے صاف محسوس ہوتے ہیں۔ پھر اس مثنوی میں جذبات نگاری کی بہ نسبت خارجی زندگی کے بیان کو زیادہ اہمیت تفویض ہوئی ہے اور اس سب کے نتیجے میں وہ توازن پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکا جسے مثنوی کی سب سے بڑی خوبی قرار دینا چاہیے کہا گیا ہے کہ مثنوی گلزار نسیم کے اہم ترین اوصاف تکلف کی خوش ادائی اور ایجاز پسندی[1] ہیں۔ حالانکہ تکلف، تصنع کو تحریک دیتا ہے اور شاعری کی روح کو مجروح کرتا ہے۔ گلزار نسیم کے مطالعہ سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے کسی داخلی دباؤ کے تحت یہ مثنوی نہیں لکھی بلکہ "دیکھو اس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا" کے تحت اپنے کمالات دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مثنوی میں روانی اور بہاؤ کے فقدان کا ایک باعث یہ بھی ہے۔ جہاں تک ایجاز پسندی کا تعلق ہے اگر ایجاز کو کفایت کے معنوں میں لیا جائے تو یہ ایک خوبی ہے لیکن اگر اس کا مفہوم واقعہ یا کیفیت کو شعوری طور پر مختصر کر کے پیش کرنا ہے تو یہ ایک عیب ہے! گلزار نسیم میں شاعر نے قصّے کے ضمن میں اختصار کے جس عمل کو بروئے کار لانے کی کوشش کی اس کا نتیجہ کہانی کی اکھڑی اکھڑی کیفیت کے روپ میں سب کے سامنے ہے۔ البتہ اسلوب میں جہاں کہیں شاعر نے کفایت کو ملحوظ رکھا ہے تو یقیناً ایک بات پیدا ہوگئی ہے۔ تاہم کفایت کا یہ انداز نسیم کے اسلوب کی ایک لازمی صفت ہرگز نہیں کیونکہ اس نے جا بجا غیر ضروری تفاصیل سے بھی کام لیا ہے۔ مثلاً:-

اے یوسفِ چشم زخم یعقوب	وے رشکِ برادرانِ منکوب
اے دلبرِ دلبراں دغا باز	وے دیو سوارِ عرش پرواز
اے آب تہ زمینِ نیرنگ	وے نقبِ دوانِ باغِ گل رنگ
اے پردہ کشائے بے حجابی	وے دزدِ حنائے دستیابی
اے رہروِ رُو بہ رو نہادہ	وے صرصرِ گل بباد دادہ

---

[1] دیباچہ "گلزار نسیم" مطبوعہ اردو مرکز از سید وقار عظیم۔

اے پردہ کشائے روئے پنہاں	دے داغ نمائے پشت اخواں
تو باغِ ارم سے لے گیا گل	تو مجھ سی پری کو دے گیا جل

یہ اور اس قسم کے متعدد ٹکڑوں میں شاعر نے ایک مصنوعی فضا پیدا کی ہے اور ایجاز کی بجائے تفصیل کے رجحان کو اپنایا ہے۔

اُردو مثنوی کے اس تذکرے میں مصحفی۔ نظیر اکبر آبادی۔ ذوق۔ غالب اور داغ کی مثنویوں کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ لیکن موجودہ مطالعہ کے لیے مومن کی مثنوی "قولِ غمیں" اور نواب مرزا شوق کی مثنوی "زہرِ عشق" کا ذکر ہی کافی ہے۔ ان دونوں میں ایک حد تک مماثلت بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ ان میں جن اور پری کے کردار نظر نہیں آتے اور نہ کہانی شہزادوں اور شہزادیوں ہی کے گرد گھومتی ہے۔ ان مثنویوں میں زندگی کے عام کردار محبت کے تجربے سے گزرتے اور زمانے سے نبرد آزما ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شاید یہ زمانے کی تبدیلی کا بھی اثر تھا کہ ان مثنویوں میں تخیل محض سے باہر آ کر حقیقت کی دنیا میں سانس لینے کا رجحان نہایت توانا ہے پھر فرار کا وہ رجحان جس کے تحت قصّے کے آخر میں سب بچھڑے ہوئے مل جاتے ہیں اور تمام مصیبتیں ختم ہو جاتی ہیں، ان مثنویوں سے غائب ہے اور قصّے نے فرحیہ کے بجائے المیہ کی صورت اختیار کی ہے۔ اس ضمن میں اولیت کا شرف میر کو حاصل ہے کہ اس نے نہ صرف مثنوی میں جگ بیتی کے بجائے آپ بیتی کا انداز اختیار کیا بلکہ فراری مصنوعی فضا کو بھی خود پر وارد نہ ہونے دیا۔ میر کے بعد مومن اور شوق کی متذکرہ بالا مثنویوں کی اہمیت مسلّم ہے۔ مومن نے یوں تو بہت سی مثنویاں لکھیں جن میں اس نے نہایت خلوص سے اپنے معاشقوں کا حال بیان کیا۔ تاہم ان میں سے مثنوی "قولِ غمیں" بطورِ خاص تجربے کی حدت اور جذبے کے خلوص کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ مثلاً اس میں شاعر نے فراق سے ذرا پہلے کی حالت کو یوں بیان کیا ہے۔

کیا نئے ڈھب سے ملاقات ہوئی	کہ نہ کچھ بولے نہ کچھ بات ہوئی
مل سکے حیرت زدگان بے کس	دور بیٹھے ہوئے روتے رہے بس
خونفشاں لب پہ وہ آہیں باہم	حسرت آلودہ نگاہیں باہم
گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تابِ کلام	پر یہ بولی وہ ذرا جی کو تھام
کہ یہ کیا حال ہے کیوں روتے ہو	مفت کس واسطے جی کھوتے ہو
اب تم اوروں سے لگا لیجو جی	نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی

ہاں مگر فکر ہو تو ہم کو ہو — رنج واندوہ جو ہو ہم کو ہو
کہ بری آہ ہماری خو ہے — ہم میں اک مہرووفا کی بو ہے
خیر رہنا ہوا اب تک اپنا — اب وطن تم کو مبارک اپنا
تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ — ہم چلے حسرت وحرماں کے ساتھ
کام دل رنج و بلا کو سونپا — تم کو لو ہم نے خدا کو سونپا
کہہ کہ یہ اٹھ گئی جی کھوتی ہوئی — ہچکیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

کچھ یہی کیفیت مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق" میں بھی ابھرتی ہے جب ہیروئن اپنے عاشق سے آخری بار رخصت ہوتی ہے۔ دیکھئے :۔

تو سلامت جہاں میں رہ مری جاں — نکلیں ماں باپ کے ترے ارماں
واسطے میرے اپنا دل نہ کڑھا — چاند سی بہو گھر میں بیاہ کے لا
ہے یہی لطف زندگانی کا — دیکھ سکھ اپنی نوجوانی کا
چار دن ہے یہ نالہ و فریاد — عمر بھر کون کس کو کرتا ہے یاد
لطف دنیا کے جب اٹھاؤ گے — ہم کو دو دن میں بھول جاؤ گے

لیکن یہ مماثلت یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ قولِ عمیں اور زہرِ عشق دونوں میں محبوبہ وطن چھوڑنے پر مجبور ہے اور دونوں میں "وصیت" کے حصے کو بڑی اہمیت تفویض کی گئی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ مرزا شوق زہرِ عشق کے سلسلے میں قولِ عمیں سے متاثر تھے۔ تاہم زہرِ عشق کو چربہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس مثنوی کی اہمیت زبان کی سادگی اور عمدہ جذبات نگاری کے باعث بھی ہے۔

جذبے اور احساس کی آمیزش نے اردو کی بعض مثنویوں کو اردو نظم کے مزاج سے قریب تر تو کیا ہے تاہم ماننا پڑے گا کہ ان مثنویوں میں بھی شعری کیفیات کی توانائی ایک بڑی حد تک کردار اور واقعے کی مختلف کڑیوں کی مرہون ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ مثنوی کو پڑھتے ہوئے اس کے خالص شعری حصوں سے تو قاری لطف اندوز ہوتا ہے لیکن کہانی اور کردار سے انہیں الگ کر کے پیش کیا جائے تو یہ لطف باقی نہیں رہتا۔ نظم کے نقطۂ نظر سے یہ ایک عیب ہے کہ خالص شعری کیفیت کسی کہانی، تمہید یا کردار کی دست نگر ہو بات دراصل یہ ہے کہ نظم کو نثر سے پہلے عروج حاصل ہوا تھا اور اس لیے نظم کو کہانی، فلسفہ، اخلاق، مذہب

وغیرہ کی ترویج کے لیے عام طور سے استعمال کیا گیا لیکن جیسے جیسے نثر نے ترقی کی، نظم نے یہ موضوعات بڑی آہستگی سے نثر کے حوالے کر کے خود کو صرف شعری کیفیات کے اظہار کے لیے وقف کر دیا کہ یہی دراصل نظم کا میدان تھا۔ جدید نظم میں یہ بات بے حد نمایاں ہے (اس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا) لیکن اردو ادب کے جس دور کا ذکر مقصود ہے، اس میں نظم کا مخصوص مزاج ابھر کر سامنے نہ آسکا تھا اور اس لیے نظم زیادہ تر خارجی واقعات، کرداروں اور اشیاء کے بیان ہی پر مشتمل تھی اور اس کے خالص شعری حصے اپنی الگ حیثیت کو پوری طرح منوا نہ سکے تھے۔ اس دور میں مثنوی کے علاوہ واسوخت ایک ایسی صنف ضرور تھی جس میں شاعر اگر چاہتا تو پوری طرح شعری کیفیات کو اجاگر کر دیتا لیکن واسوخت میں میکانکی انداز اور پامال موضوعات کو بار بار پیش کرنے کی روش نے ایک ایسی مصنوعی فضا پیدا کی کہ شعری کیفیات پوری طرح سامنے آہی نہ سکیں، پھر بھی بعض شعرا بالخصوص میر کے ہاں دردمندی اور کسک کے وہ عناصر نظر آجاتے ہیں جن سے میر کا عام کلام بھی عبارت تھا۔ واسوخت کا موضوع صرف یہ ہے کہ محبوب نے عاشق سے بے وفائی کی ہے اور اب عاشق اسے دھمکی، منت، بددعا یا طعنوں سے اپنی طرف مائل کرنے کی کوشش میں ہے۔ ظاہر ہے کہ واسوخت نے کہانی یا کردار کا سہارا لیے بغیر شاعر کے ردِ عمل کو پیش کیا ہے اور اگر تاثرات کے سلسلے میں اجتہادی روش کو بروئے کار لایا جاتا تو یقیناً واسوخت میں نظم کے اعلیٰ نمونے پیش ہو سکتے تھے۔ بایں ہمہ اردو ادب کے اس دور میں میر، سودا، جرأت اور امانت لکھنوی وغیرہ کے واسوخت کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے میر کے واسوخت زیادہ جاندار ہیں[1]۔

---

[1] میر کے ایک واسوخت سے یہ ٹکڑا دیکھئے۔

زندگانی ہو تجھے ہاتھ سے اس کے دشوار — کوئی دن تو بھی پھرے جان سے اپنی بیزار
پہنچیں ہر آن میں ان سے تجھے سو سو آزار — طنز و تعریض، کنائے کی رہے اک بوچھار
جا کے ٹک سامنے اس کے تو بہت ترآوے
عرقِ شرم میں ڈوبا ہوا سب گھر آوے

(۴)

اُردو نظم کے اس دَور میں مثنوی اور واسوخت کے علاوہ نظم کی مزید چار صورتوں کا ذکر ضروری ہے
ان میں سے دو صورتیں یعنی قصیدہ اور ہجو تو دراصل ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں تیسری یعنی مرثیہ سیدالشہداؑ مثنوی
اور قصیدے کے امتزاج کا نمونہ ہے اور چوتھی خارجی موضوعات پر نقد و تبصرے کی وہ صورت ہے جسے اس
دَور میں "خالص نظم" کا نام ملا ہے۔ ان میں سے پہلے قصیدے کو لیجئے! اردو ادب کا یہ دور معاشی اور سیاسی اعتبار
سے ایک عجیب سے انتشار کا زمانہ تھا۔ ایک طرف تو شکست و ریخت کا عمل جاری تھا، قدریں ٹوٹ پھوٹ
رہی تھیں، شرافت اور نجابت کا تصور رخصت ہو رہا تھا۔ فضا پر سراسیمگی مسلط ہو گئی تھی اور دوسری طرف
ابھی بادشاہت کا تصور موجود تھا اور بادشاہ ہی کو نجات دہندہ، رازق اور محافظ متصور کیا جاتا تھا چنانچہ جہاں
تک اُردو نظم کا تعلق ہے اس کا معتدبہ حصہ شخصیت کی تہذیب اور اس کے اظہار کے بجائے خارجی زندگی
کی ان دو حقیقتوں کو بیان کرنے کی ایک کاوش کے سوا کچھ نہیں۔ اس لیے ان ہر دو رجحانات کے تحت جو نظم
وجود میں آئی، نظم کے اس معیار سے یقیناً پست ہے جس کا احساس موجودہ دور کے قاری کو نہایت شدت
کے ساتھ ہوا ہے۔ قصیدہ ایک مصنوعی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث ایک مصنوعی اسلوب کا علمبردار
اور مطالب کے اظہار میں مبالغہ آرائی اور خوشامد پسندی کا داعی تھا، چنانچہ سوداؔ اور میرؔ کے قصائد سے لے
کر جرأتؔ، مومنؔ، ذوقؔ اور غالبؔ کے قصائد تک نظم کے اس نمونے نے اپنی مخصوص روش سے بہت کم
انحراف کیا ہے اور شاعر نے حسبِ قاعدہ مطلع، تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے مراحل کو عبور کیا اور ہر قدم
پر قدما کے طریقِ کار کو ملحوظ رکھا ہے۔ بے شک الفاظ کے دروبست، محاورے اور تشبیہہ استعارے کے
استعمال میں ان میں سے ہر شاعر نے ایک حد تک جدت پسندی کا ثبوت بھی دیا نیز ان میں سے
ہر ایک نے اپنے مخصوص لہجے میں بات کی ہے، تاہم قصیدہ کے مخصوص شکوہ اور بلند آہنگی نے تہذیبِ
جذبات کے عمل کو وجود میں نہیں آنے دیا۔ پھر قصیدہ کہنے والے کے سامنے سب سے بڑا مقصد یہ رہا ہے

کہ وہ نہ صرف اپنے مبلغِ علم کا اظہار کرے بلکہ زبان پر اپنی گرفت کا ثبوت بھی دے نیز مبالغہ آرائی میں ان بلندیوں پر پرواز کرے جن تک دوسرے قصیدہ نگاروں کا تخیل نہ پہنچ سکا ہو مقصد کے اعتبار سے دیکھیں تو اس ساری تخلیقی تگ و دو کا مدعا حاکمِ وقت کی خوشنودی حاصل کرنا اور یوں شاعر کے گزر اوقات کے لیے ایک آسان وسیلہ بہم پہنچانا تھا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اپنے اس عمل میں قصیدہ گو کہاں تک حق بجانب تھا۔ کیوں کہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر وہ قصیدہ نہ کہتا تو بھوکوں مرتا، یہ سب تسلیم! لیکن دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ قصیدہ کے تحت جو کچھ لکھا گیا وہ کہاں تک شعر کے اس معیار پر پورا اترتا ہے جس سے شاعری کا رسمیہ واقف ہے نیز وہ کہاں تک قاری کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا موجب ثابت ہوتا ہے۔ بے شک شعر کو اس کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنا بھی ضروری ہے اور اس لحاظ سے قصیدے کی تاریخی اہمیت سے انکار نا ممکن ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ قصیدے نے زمان و مکان کی حدود کو عبور کر کے اپنے وجود کا جواز مہیا بھی کیا ہے یا نہیں! اس سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ جب ہندوستان میں بادشاہت کا نظام ختم ہوا تو قصیدہ بحیثیت ایک صنف قریب قریب ختم ہو گیا۔ اگر قصیدہ نویسی کسی داخلی دباؤ اور ضرورت کے تابع ہوتی تو یقیناً نئے حالات و واقعات کے باوجود زندہ رہتی اور اگر یہ زندہ نہ رہ سکی تو ماننا پڑے گا کہ یہ ایک وقتی ضرورت کی چیز تھی اور جب وقت گزر گیا اور اس کی افادیت ختم ہو گئی تو شعرا بھی اسے ترک کرنے پر مجبور ہو گئے۔

مدح اور ہجو ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ مدح کا محرک احساسِ کمتری اور ہجو کا احساسِ برتری ہے اور نفسیات نے برتری اور کمتری کے احساسات کو ایک ہی بنیادی احساس کے تابع قرار دیا ہے متذکرہ بالا دور دراصل ایک عجیب سے تضاد کا دور تھا اور اس میں روشنی اور تاریکی، سکون اور انتشار، امارت اور غربت کا فراق پوری طرح وجود میں آچکا تھا۔ شاعر جب دربار میں پہنچتا تھا یا کسی امیر کے آستانے پر حاضر ہوتا تھا تو قصیدے کے ذریعے اپنے احساسِ کمتری کو بروئے کار لا کر ممدوح کی ہمدردی حاصل کرنے کی کوشش کرتا تھا لیکن جب وہ دربار سے باہر آکر زندگی کی ناہمواریوں سے متصادم ہوتا تھا تو خود کو زمانے کے زوال آمادہ رجحانات سے بلند و بالا تصور کر کے ان کو ہدفِ طنز بنانے کی طرف خود کو مائل پاتا تھا۔ پھر اس ایذا رسانی کے جذبے نے بھی دو صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جب شاعر اپنی ذات کے تحفظ اور اپنی برتری کے احساس کو قائم رکھنے کے لیے شخصی سطح پر طعن و تشنیع کے عمل میں مبتلا ہوتا اور دوسری وہ جب وہ

غیر شخصی سطح پر زمانے کے زوال آمادہ رجحانات اور شکست و ریخت کے عمل کو طنز کا نشانہ بناتا تھا متقدم الذکر سطح پر جو ہجو لکھی گئی، شعری کیفیات کے اعتبار ہی سے نہیں، عام اخلاقی معیار کے اعتبار سے بھی ناقص اور قابلِ اعتراض تھی۔ شخصی سطح کی اس ہجو کے نمونے سودا کے کلام میں عام طور سے ملتے ہیں۔ سودا نے میر ضاحک فدوی، بقا، مکین، مولوی ندرت اور بعض دوسروں کی جو ہجویں لکھی ہیں، ان کا عام اخلاقی معیار بھی خاصا پست ہے۔ اس طرح انشا اور مرزا اعظم بیگ کی شاعرانہ چشمکوں نے جو ہجویہ انداز اختیار کیا اور بعد ازاں لکھنو میں انشا، اور مصحفی کے مابین جو معرکے ہوئے، شخصی سطح کی ہجو کے نہایت پست نمونے تھے اور ان میں کسی شعری کیفیت کو تلاش کرنا بالکل عبث ہے۔ دوسری سطح پر وہ ہجو لکھی گئی جو دراصل معاشرے کی ناہمواریوں پر بھر پور طنز کا درجہ رکھتی تھی۔ اس ضمن میں سودا کی وہ ہجویات جن میں اس نے فوجی نظام کے انحطاط پر طنز کی ہے، یقیناً طنزیہ شاعری کے اعتبار سے قابلِ قدر ہیں۔ اس غیر شخصی ہجو کے ساتھ ساتھ شہر آشوب کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں شہر آشوب کو رائج کرنے والے شاکر ناجی تھے۔ ان کے بعد میر، سودا، نظیر اکبر آبادی وغیرہ نے شہر آشوب لکھے۔ ان شہر آشوبوں میں زمانے کے عام انحطاطی رجحانات کی پردہ دری کی گئی ہے۔ پھر قائم چاند پوری کے شہر آشوب بھی کافی دلچسپ ہیں تاہم شہر آشوب دراصل احساسِ برتری کے اظہار ہی کی ایک صورت ہے اور اگرچہ اس کے ذریعے زمانے کی ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے ابھر آتی ہے تاہم یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کیا یہ نظم کے اصل معیار کے مطابق بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی کے سوا اور کچھ نہیں اور یہ اس لیے کہ شعر نہ تو ایک اونچے سنگھاسن سے زندگی پر ایک نگاہِ غلط انداز ڈالنے کا نام ہے اور نہ نشیب سے زندگی کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے کی ایک کاوش بلکہ وہ تو ایک ہموار سطح پر زندگی سے متصادم ہونے اور اس تصادم سے اخذ کردہ بوجھل کیفیات کو سبکبار بنانے کا ایک ذریعہ ہے۔ اسی لیے مدح یا ہجو کی اہمیت بحیثیت نظم محلِ نظر ہے کہ ان میں سے ایک تو صرف نشیب اور دوسری محض فراز سے زندگی کو دیکھتی ہے اور ان دونوں میں شاعر کی داخلی کیفیات سطح پر نمودار نہیں ہوتیں۔

اس دور میں نظم کی تیسری صورت مرثیہ سید الشہداءؑ ہے۔ بالعموم مرثیے کے دو پہلو ہوتے ہیں، ایک وہ جس کے تحت شاعر ممدوح کی بہادری یا سخاوت کا ذکر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے تحت وہ واقعاتِ کربلا کو نہایت رقت آمیز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ قارئین کے دل گداز ہوں اور

آہ و بکا کو تحریک ملے۔ تعریف کے ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ شعرا نے قصیدہ میں مبالغہ آرائی کے رجحان کو بطورِ خاص اپنایا ہے اور گھوڑے، تلوار، جنگ اور دوسری باتوں کے بیان میں تخیل سے مدد لی ہے۔ البتہ مرثیہ اور قصیدہ کے رزمیہ عناصر میں یہ فرق عیاں ہے کہ قصیدہ کی مبالغہ آمیزی کے پشت مطلب برای کا جذبہ کارفرما ہے جب کہ مرثیہ کے پسِ پشت خوش اعتقادی اور مذہبی خروش موجزن ہے جہاں تک مرثیے میں داستان کا تعلق ہے۔ شعرا نے واقعاتِ کربلا کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کر کے کرداروں کو ابھارا اور ان کے جذباتی ردِ عمل کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی کا وصف کہ وہ اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو محفوظ کرتی اور مختلف کرداروں میں شاعر کے اپنے احساسات و جذبات کو منتقل کر کے پیش کرتی ہے، ان مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ تاہم ان مرثیوں کی مخصوص مذہبی فضا اور خوش اعتقادی نے ان کے تاثر کو مسلمانوں کے صرف ایک فرقے تک محدود کر کے مرثیے کی آفاقی اپیل کو کم کیا ہے۔ دوسرے یہ مراثی سامعین کو رلانے کے لیے تحریر ہوئے اور اس نمایاں مقصد نے جذبات و احساسات کی عکاسی میں بھی مبالغہ آمیزی اور رقت انگیزی کو تحریک دی۔ شعر کا کام کہ وہ بوجھل جذبے کو سبکبار کر کے ذہنی تسکین کی ایک صورت پیدا کرتا ہے، ان مراثی میں موجود نہیں۔ اس کے بجائے یہاں آنسو بہانے اور یوں اعصابی تسکین حاصل کرنے کی ایک صورت پیدا ہوئی ہے جو شعری کیفیت کے بجائے ڈرامائی عنصر اور مذہبی جذبے کا نتیجہ ہے۔ اس سب کے باوجود اُردو نظم کے ارتقا میں ان مراثی کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ اوّل اس لیے کہ ان کے ذریعے شعر کی زبان میں نکھار اور توانائی در آئی۔ دوم اس لیے کہ فطری مناظر کی خوبصورت عکاسی کا رجحان انھی کے باعث پروان چڑھا۔ بالخصوص میر انیس کے وہ مرثیے جن میں صبح و شام کے مناظر کا بیان ہے، نظم کی آئندہ ترقی کے لیے خاصے ممد ثابت ہوئے۔ سوم اس لیے کہ واقعاتِ کربلا کے بیان میں بھی ان مرثیوں نے ہندوستان کی دھرتی اور اس کے رسم و رواج کو پیش کیا اور یوں نظم کو وطن سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔ پھر بھی ان مراثی کو نظم کی ترقی یافتہ یا ترقی پذیر صورت قرار دینا سخت مشکل ہے۔

اُردو میں مرثیہ نگاری کی روایت تو دکنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی لیکن اس کے بعد بھی اس کی ترقی جاری رہی سودا، میر، ضمیر، خلیق، انیس، دبیر، مونس اور متعدد دوسرے شعرا نے اس سلسلے میں بہت عمدہ مرثیے لکھے۔ واجد علی شاہ کے دور میں تو مرثیہ نگاری کا رجحان معاشرے پر پوری طرح مسلط ہو گیا تھا اور اس نے

شعری تخلیق کے دائرے کو قطعاً محدود کر دیا تھا۔ اس زمانے میں مرثیہ سید الشہداؑ کے علاوہ اس مرثیے کو زیادہ فروغ حاصل نہ ہو سکا جو شخصی نقصان کے احساس سے لبریز تھا اور جس کی تخلیق شاعر کے ذاتی غم کے باعث تھی۔ چنانچہ اس سارے دور میں مومن کا وہ مرثیہ جو اس نے اپنی محبوبہ کی موت پر لکھا اور غالب کا وہ مرثیہ جو اس نے عارف کی موت پر تحریر کیا، ان کے علاوہ اور کوئی قابلِ ذکر مرثیہ نظر نہیں آتا۔

---

(۵)

اردو نظم کی چوتھی اور آخری صورت "خالص نظم" کے ذیل میں آتی ہے۔ اگر اس صورت میں خارج کی دنیا مقصود بالذات قرار نہ پاتی اور شاعر خارجی زندگی کے مظاہر کا سہارا لے کر اپنی ذات میں غوطہ زن ہو سکتا تو یقیناً اردو شاعری کے اسی دور میں نظم کا اصل مزاج ابھر آتا۔ لیکن اس دور کا فرد ابھی خود میں کردار کی اس انفرادیت کو پیدا نہ کر سکا تھا جو نظم کی نمو کے لیے ضروری ہے اور اس لیے اس کی مسرت یا دکھ میں بھی ایک اجتماعی ردِ عمل کی کیفیت زیادہ توانا تھی۔ واضح رہے کہ انبوہ میں مرنا ایک جشن ہے یعنی اس میں غم کی خلش کم ہوتی ہے اور جشن میں انبوہ کے ساتھ لطف اندوز ہونا جذبے کی بالائی سطح کو ظاہر کرتا ہے۔ غم کی کسک تو اسی صورت میں شدت اختیار کرتی ہے جب فرد انبوہ سے کٹ کر اپنی تنہائی کی آگ میں جلتا ہے۔ اسی طرح اصل مسرت ایک انفرادی تجربہ ہے اور اس کی گہرائی اور شدت انبوہ سے الگ ہو کر اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔ اسی لیے نظم کا صحیح مزاج اس وقت سامنے آتا ہے جب فرد ایک "مکمل کل" میں تبدیل ہو کر اپنی الگ حیثیت میں مختلف تجربات میں سے گزرتا اور ان سے غم یا مسرت اخذ کرتا ہے۔ لیکن زیرِ نظر دور میں اردو نظم کی یہ جہت نمایاں نہیں ہو سکی تھی۔ درآنحالیکہ نظم کا تجرباتی اور تحلیلی انداز سطح پر آ گیا تھا۔ چنانچہ مثنوی، قصیدہ، ہجو یا مرثیہ سے ہٹ کر خالص نظم کی جو صورت ابھری اس میں زیادہ تر خارجی زندگی کو بیان کرنے کی روش موجود ہے اور اندر کی طرف مڑنے کا رجحان بہت کمزور ہے گویا اس دور کی خالص نظم نے نظم کے صرف ایک پہلو یعنی خارجی رُخ پر زیادہ توجہ صرف کی ہے اور شاعر کی ذات کو پوری طرح اجاگر نہیں کیا۔ نظم کی یہ روایت دکنی دور ہی میں قائم ہو گئی تھی۔ پھر ولی سے لے کر حالی تک اردو نظم نے اس خاص روایت کو ملحوظ رکھا اور نظم خارجی زندگی کے بیان اور شاعر کے اجتماعی ردِ عمل کی پیش کش تک محدود رہی۔ بے شک خارجی زندگی کے بیان میں شاعر نے ایک حد تک شعری کیفیات کو بھی پیدا کیا اور حقیقت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو نظم کے اس روپ کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا ہی مشکل ہو جاتا پھر بھی اس میں شاعر کی ذات کی آمیزش قطعاً بالواسطہ

اور موہوم ہے اور بالعموم شخصیت کے اجتماعی رُخ کے نیچے دبی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ واضح رہے کہ جب فرد کی شخصیت کا سماجی رُخ زیادہ توانا ہو تو وہ سماجی قوانین اور روایات سے ہم آہنگ ہو کر ایک ٹائپ یا مثالی نمونے میں ڈھل جاتا ہے لیکن جب اس کا انفرادی رُخ زیادہ توانا ہو تو وہ خود تجربات سے گزرتا اور نئی قدروں کو وجود میں لاتا ہے۔ اس دور کی اردو نظم میں فرد کا سماجی رُخ زیادہ توانا ہے یعنی اگرچہ انفرادی رُخ ایک حد تک موجود ہے تاہم یہ سماجی رُخ کے بوجھ تلے دبکا پڑا ہے۔ نتیجتہً خارجی زندگی کے بیان میں انفرادیت کی رمق تو موجود ہے تاہم سماجی رُخ نے اس انفرادیت کو اپنے بھرپور اظہار کی اجازت نہیں دی لے یہی اس دور کی اردو نظم کا المیہ بھی ہے۔

خارجی زندگی کو دیکھتے چلے جانے اور آخر میں گریز کر کے اپنی ذات کی طرف آنے کی روش اس دور میں عام ہے لیکن ایسا نہیں ہوا کہ خارجی زندگی کے بیان نے انکشافِ ذات کے لیے پس منظر کا کام بھی دیا ہو۔ مثلاً موسمِ سرما کے بارے میں سوداؔ کی مشہور نظم سے یہ اقتباس دیکھیے:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید ۔۔۔ صبح نکلے ہے کانپتا خورشید
جتنا عالم تھا کا شمیر ہوا ، ۔۔۔ بلکہ کہیئے کہ زمہریر ہوا
ان دنوں چرخ پر نہیں ہے مہر ۔۔۔ گود میں کانگڑی رکھے ہے سپہر
لیک دیکھا جو غور کر کے میں آپ ۔۔۔ نکلے ہے منہ سے آسماں کے بھاپ
پانی پر جس جگہ کہ کائی ہے ۔۔۔ سبز وہ شال کی رضائی ہے
گر پڑے برگِ تاک جھڑ کے تمام ۔۔۔ بلبلیں مر رہیں اکڑ کے تمام

لے بعض نقاد، شاعر کے "غیر شخصی اظہارِ فن" پر زور دیتے ہیں۔ شخصیت کی نفی کا یہ نظریہ فن کے منافی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شخصیت کے متعدد مدارج فن میں منعکس ہوتے ہیں۔ اگر شخصیت اپنی بوجھل حیثیت اور خصوصی کوائف کے ساتھ فن میں در آئے تو دم رکنے کی کیفیت پیدا ہو گی لیکن اگر شخصیت کی تہذیب ہو جائے اور یہ "انفرادیت" کے روپ میں لطیف اور سبکبار ہو کر تخلیق میں شامل ہو، جیسے پھول کی خوشبو کمرے میں پھیلتی ہے، تو اعلیٰ درجے کا فن وجود میں آئیگا۔ ممکن ہے شخصیت کی اس تہذیب کو ان نقادوں نے غیر شخصی اظہارِ فن کا نام دیا ہو لیکن "غیر شخصی" ایک منفی ترکیب ہے جو بہت سی غلط فہمیوں کو جنم دے سکتی ہے۔

آگ بھی ٹھنڈ سے ٹھٹھرتی ہے ۔۔۔ گودوں کے بیچ چھپتی پھرتی ہے

فرطِ سرما سے دیکھیے جس کو ۔۔۔ دست زیرِ بغل ہے شکلِ سبُو

کرے ہے ان دنوں جو کوئی بیاہ ۔۔۔ ساس سسرے کے آگے رُو ہے سیاہ

پٹا سکڑے ہے نہ کنار نہ بوس ۔۔۔ زالو آغوش میں ہیں جائے عروس

لپٹے رہتے ہیں روئی میں مزدور ۔۔۔ جس طرح ناشپاتی و انگور

سقّا بولے ہے بھر کے آنکھوں میں اشک ۔۔۔ یارو پانی نکالو چیر کے مشک

غرض ایسی ہی کچھ پڑے ہے ٹھنڈ ۔۔۔ مٹ گیا زمہریر کا بھی گھمنڈ

سوداؔ آخر ہے سردی کا مذکور ۔۔۔ شعر بھی گر خنک ہوں رکھ مجبور

آگے جاتا نہیں ہے اب بولا ۔۔۔ ہو گئی ہے زبان بھی اولا

اس نظم میں سوداؔ نے موسمِ سرما کا نقشہ کھینچتے ہوئے فنی بصیرت کا ثبوت دیا ہے اور زندگی کے مختلف مظاہر پر سرما کے اثرات کو شاعرانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ لیکن نظم کے آخر میں اس نے تان صرف اس بات پر توڑی ہے کہ اب شاعر کی زبان بھی منجمد ہو گئی ہے۔ اس لیے نظم ختم ہوتی ہے۔ معاً قاری سوال کرتا ہے کہ شاعر نے اتنے بڑے کینوس کی تعمیر کس بات کے اظہار کے لیے کی تھی؟ کیا محض اس لیے کہ وہ بتانا چاہتا تھا کہ اس بار سردی معمول سے زیادہ ہے؟ چنانچہ قاری کا اعتراض برمحل ہے کہ سوداؔ کی یہ نظم محض خارجی زندگی کا بیان ہے۔ اس میں شاعر کی ذات منکشف نہیں ہوئی۔ یہی حال سوداؔ کی دوسری نظموں کا بھی ہے اور اب میرؔ کی نظم "در مذمّت برشگال" :-

کیا لکھوں اب کی کیسی ہے برسات ۔۔۔ جوشِ باراں سے بہہ گئی ہر بات

بوند تھمتی نہیں ہے اب کی سال ۔۔۔ چرخ گویا ہے آب در غربال

ماہ و خورشید اب نکلتے نہیں ۔۔۔ تارے ڈوبے ہوئے اچھلتے نہیں

لڑکوں نے کی زمانہ سازی ہے ۔۔۔ خاک بازی اب آب بازی ہے

وسعتِ آب پوچھ مت کچھ یار ۔۔۔ کوچے موجوں کے ہو گئے بازار

غرق ہے چڑیا اور گلہری ہے ۔۔۔ خشکی کا جانور بھی بحری ہے

شعر کی بحر میں بھی ہے پانی ۔۔۔ بہتی پھرتی ہے اب غزل خوانی

ہر طرف ہیں نظر میں ابرِ سیاہ　　پانی ہے جس طرف کو کریئے نگاہ
لکھئے کیا میرؔ مینہ کی طغیانی　　ہو گئی ہے سیاہی بھی پانی

اس نظم کے آخر میں شاعر کا ردِ عمل سودا کی مندرجہ بالا نظم سے کچھ ایسا مختلف نہیں اور باقی نظم میں بھی شاعر نے صرف واقعہ کے بیان پر ہی ساری توجہ صرف کی ہے۔ نظم میں کوئی "دوسری سطح" بھی موجود نہیں جو اسے ایک بھرپور شعری تجربے کا درجہ عطا کرتی۔ یوں ژرف نگاہی کا یہ تقاضا ضرور ہے کہ کوئی ناقد میرؔ کی اس نظم میں برسات کی طغیانی کے پرتو میں کسی گہرے مفہوم کی نشاندہی کرے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم صاف بتا رہی ہے کہ میرؔ کے پیشِ نظر کوئی ایسا چھپا ہوا مفہوم ہرگز نہیں تھا۔ نظم کا مقصد برسات کے موسم کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنا تھا اور بس!

اس دور میں خالص نظم کے ضمن میں اہم ترین نام نظیرؔ اکبر آبادی کا ہے۔ یوں تو نظیرؔ نے مثنوی، واسوخت، شہر آشوب، منقبت، قطعات اور رباعیات میں وافر شعری سرمایہ پیش کیا تاہم اس کی اصل عطا خالص نظم کا وہ حصہ ہے جس میں اس نے اپنے وطن کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ نظیرؔ کی حیثیت اس سیاح کی سی نہیں جو کسی ملک کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک ہر شے پر ایک نگاہ غلط انداز ڈالتا چلا جائے بلکہ اس نے تو دھرتی کے ایک سپوت کی طرح نہ صرف دھرتی کے ہر جذباتی ابال میں شرکت کی ہے بلکہ اس کی باس کو سونگھا اور اس کے لمس کو محسوس بھی کیا ہے۔ غزل کے ایک ایسے دور میں جب شاعر نے اپنی دھرتی کے بجائے دوسرے ممالک کی دھرتی سے ذہنی اور جذباتی وابستگی کا اظہار کیا تھا، نظیرؔ نے اپنے وطن کے مظاہر سے ناتا جوڑا اور کسی تخیلی فضا میں خود کو گم کرنے کے بجائے آنکھیں کھول کر اردگرد کی فضا کو دیکھا اور اس کی اشیا اور تحریکات سے خود کو ہم آہنگ کر لیا۔ وہ ایک تماشائی نہیں بلکہ شریکِ کار ہے اور کسی اونچے ٹیلے پر ایستادہ نہیں بلکہ ناچتے اور تھرکتے ہوئے انبوہ کا ایک جزو ہے۔ نظیرؔ کی نظم کو اس سے فائدہ بھی پہنچا ہے اور نقصان بھی! فائدہ اس طرح کہ اس نے نظم کے تخیلی اور تجزیاتی عمل کو اپنا کر زمین کی سطح پر پیش قدمی کی ہے اور یوں اس کے ہاں اکتساب کے بجائے تجربے کا عمل واضح ہوا ہے۔ نقصان اس طرح کہ اس تجربے کی حیثیت انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہے۔ نظم نگار کا کام محض یہ نہیں کہ وہ اجتماعی تحریکات کا ناقض ہو بلکہ یہ ہے کہ وہ انبوہ کے عام میلان میں بہنے سے خود کو روکے اور اپنے انفرادی ردِ عمل کو بروئے کار لائے۔ اس ضمن میں نظیرؔ۔ وشنو بھگتی تحریک کے بعض شعرا سے بطورِ خاص متاثر ہے

کہ اس نے انبوہ کے ردِ عمل کی عام طور سے عکاسی کی ہے اور زندگی کے مختلف مظاہر سے ایسے نتائج اخذ کیے ہیں جو ہندی ضرب الامثال کے عین مطابق ہیں۔ یہ کیفیت اُن نظموں میں بہت نمایاں ہے جو اس نے موت، روٹی کی فلاسفی اور بنجارہ وغیرہ عنوانات کے تحت لکھیں یہاں شاعر کا ردِ عمل روایت کا ایک حصہ ہے اور اس میں ایک الگ ہستی کا فطری اُبال زیادہ اجاگر نہیں ہوا۔ دوسری نظموں میں بھی جہاں شاعر نے انبوہ کا ایک جزو بن کر شب برات، ہولی، بسنت، عید، راکھی، دیوالی، برسات، کنھیاجی کی راس اور بلدیو جی کے میلے میں شرکت کی ہے۔ شاعر کی انفرادیت سطح پر نہیں آسکی اور اس کے نتیجہ میں اس کی ذات کا بھرپور اظہار قطعاً پس منظر میں رہا ہے۔ یہی حال اس کی اُن نظموں کا ہے جو کنکوے اور پتنگ کی تعریف، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، ریچھ کا بچہ، بیا، آگرے کی ککڑی، کھیاں، آندھی یا خربوزے کے بارے میں ہیں کہ ان میں شاعر نے نظم کے مخصوص تجزیاتی عمل کو تو اختیار کیا ہے اور اشیا کو مس کرنے کے رجحان کو بھی اپنایا ہے تاہم اس نے ان اشیاء کی نسبت سے اپنی ذات کے کسی گہرے ردِ عمل کو اجاگر نہیں کیا مثلاً یہ چند نمونے :۔

شب برات :۔

چہرہ کسی کا جل گیا آنکھیں جھلس گئیں — چھاتی کسی کی جل گئی باہیں جھلس گئیں
ٹانگیں بچیں کسی کی تو رانیں جھلس گئیں — مونچھیں کسی کی پھک گئیں پلکیں جھلس گئیں
رکھے کسی کی ڈاڑھی پہ چنگاری شب برات

شب برات کا یہ قصہ خاصا طویل ہے اور شاعر نے شب برات کے مختلف مظاہر کے بیان پر اپنا سارا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ لیکن خود شاعر نظم کے آخری بند ہی میں سامنے آتا ہے اور وہ بھی صرف اس حد تک :۔

کوئی دوستوں کو دل میں سمجھتا ہے اپنے غیر — کوئی دشمنوں سے دل کا نکالے ہے اپنا بیر
کہتا ہے واں نظیر بھی آتش کی دیکھ سیر — یارب تو سب کی کیجیو برسا برس کی خیر
بے طرح گر رہی ہے نموداری شب برات

ہولی :۔

ہر چار طرف خوش وقتی سے دف باجے رنگ اور نگ بجے — کچھ دھو میں فرحت عشرت کی کچھ جشن خوشی کے ڈھنگ مچے

دل شاد ہوئے خوش حالی سے اور عشرت کے سو ڈھنگ ہوئے یہ بھیگی رنگت ہولی کی جو دیکھنے والے دنگ ہوئے
محبوب پر پردہ بھی نکلے کچھ جھجک جھجک کچھ ٹھنگ ٹھنگ

ہولی کے تہوار کا یہ اجتماعی رخ نظم کا خاص موضوع ہے۔ شاعر حسبِ معمول اس تہوار کا ایک موہوم جزو ہے اور انبوہ سے ہٹ کر اس کی حیثیت صفر کے برابر ہے۔ نظم کے آخر میں وہ اپنی ذات کو محض اس قدر اجاگر کرتا ہے :۔

وہ شوخ رنگیلا جب آیا یاں ہولی کی کر تیاری پوشاک سنہری زیبِ بدن اور ہاتھ چمکتی پچکاری
کی رنگ چھڑکنے سے کیا کیا اس شوخ نے ہر دم عیاری ہم نے بھی نظیرؔ اس چنچل کو پھر خوب بھگویا ہر باری
پھر کیا کیا رنگ ہوئے اس دم کچھ ڈھلک ڈھلک کچھ چپک چپک

اردو نظم میں نظیرؔ کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے شعر کو آسمان سے اترنے اور زمین کی باس سونگھنے کی طرف متوجہ کیا اور یوں اپنے وطن کی دھرتی اور اس کی اشیاہی کو نہیں بلکہ اس کی روایات، تلمیحات اور ثقافتی مظاہر سے بھی گہری وابستگی کا ثبوت بہم پہنچایا۔ پھر اس نے تخیلِ محض کے بجائے تحلیل اور تجزیئے کا عمل اختیار کیا جو نظم کا ایک نہایت اہم پہلو ہے۔ علاوہ ازیں اس نے اخفائے ذات کے عمل کو خود پر مسلط نہیں ہونے دیا اور جنسی پہلوؤں کو بھی اسی خلوص سے بیان کیا جس سے کہ زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو اور آخر میں نظیرؔ نے ایک زندہ اور متحرک انسان کی طرح خود کو زندگی کے کسی خاص پہلو تک محدود نہیں رکھا بلکہ ایک صحت مند لڑکے کی طرح اس کی ہر کروٹ سے لطف اندوز ہوا۔ لیکن نظیرؔ نے زندگی کے مختلف مظاہر سے لطف اخذ کرنے کے لیے انبوہ کے جس اجتماعی ردِ عمل کا مظاہرہ کیا اور ہر ناچتے اور تھرکتے ہوئے گروہ میں جس طرح خود کو کلیتاً ضم کر دیا اس سب کے نتیجے میں اس کی اپنی ذات پوری طرح سامنے نہ آسکی اگر ایسا ہو جاتا تو نظیرؔ اردو نظم کے جدید رنگ کا سب سے بڑا پیش رو قرار پاتا۔

---

(۶)

اُردو نظم کا اگلا دور حالی اور اس کے رفقا کا عہد تھا۔ اس زمانے میں غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تاہم یہ کہنا کہ اس زمانے میں جدید اُردو نظم کا بھی آغاز ہوا کچھ ایسا درست نہیں دراصل اُردو نظم کے بیشتر نقادوں نے موضوع کی تبدیلی کو جدید نظم کی ابتدا کے مترادف قرار دے کر یہ کلیہ قائم کیا ہے ورنہ جدید اُردو نظم حالی کے دور میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ دراصل موضوع کی تبدیلی تو ہر نئے دور کا ایک امتیازی نشان ہے کیوں کہ نیا دَور اپنے ساتھ نئی اشیا، نئے محرکات اور نئے مسائل لاتا ہے۔ دکنی دَور میں نظم نے خود کو زیادہ تر مذہبی جذبات کی ترسیل کا ذریعہ اور داستان گوئی اور قصیدہ نگاری کا ایک وسیلہ بنا کر پیش کیا تھا لیکن میر اور سودا کے زمانے میں جب کساد بازاری، طوائف الملوکی، انتشار اور شکست و ریخت کی فضا مسلط ہوئی تو اس کے نتیجے میں ہجو اور شہر آشوب کی روش بھی وجود میں آ گئی۔ گویا ایک نیا موضوع ابھر آیا۔ تاہم ان دونوں ادوار میں اُردو نظم کا پیکر جوں کا توں قائم رہا اور نظم نے خود کو زیادہ تر خارجی زندگی کی عکاسی اور اجتماعی شعور کے اظہار کے لیے وقف رکھا حالی اور اس کے رفقا کے زمانے میں زندگی کے موضوعات ایک بار پھر بدلے۔ میر اور سودا سے لے کر غالب کے دَور تک ہندوستان کی فضا شکست اور زوال کے احساسات سے لبریز تھی اور انفعالیت کا رجحان سطح پر آ چکا تھا۔ آخر آخر میں تو اس زوال اور انفعالیت نے ارضی رجحان کو بھی برانگیختہ کر دیا جس کے نتیجے میں خود غرضی، بے راہروی اور قدروں کی شکست اور ریخت کا عمل اپنے تمام گھناؤنے پہلوؤں کے ساتھ وجود میں آ گیا۔ غدر اس سلسلے کی آخری کڑی تھا کہ اس میں ہندوستانی قوم کو سماجی سطح کے علاوہ قومی اور سیاسی سطح پر بھی ہزیمت کا منہ دیکھنا پڑا۔ لیکن یہ زوال اور شکست کی آخری حد تھی جب انسان کسی طاقت ور حریف کے دباؤ کے تحت قدم قدم پیچھے کو ہٹتا بالآخر ایک ایسے مقام پر پہنچ جائے جہاں اس کی پشت دیوار سے جا لگے اور فرار کے تمام راستے مسدود ہو جائیں تو وہ تحفظِ ذات کے جذبے کے زیرِ اثر ایک انوکھی توانائی کا مظاہرہ کرتا اور حریف سے متصادم ہونے

کے لیے اپنی ساری سکت کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہی کچھ غدر کے بعد ہوا کہ ہندوستانیوں نے نہ صرف اپنے حریف یعنی انگریز سے سیاسی سطح پر ایک طویل جنگ کا آغاز کر دیا بلکہ خود کو انگریز کی تہذیبی سطح تک اوپر اٹھانے اور یوں ایک شدید احساسِ کمتری سے نجات پانے کی تحریک بھی شروع کر دی۔ پہلی صورت کانگریس اور مسلم لیگ کے قیام اور ایک طویل جنگِ آزادی میں متشکل ہوئی اور دوسری صورت نے مغربی تہذیب کو اپنانے اور مغرب کے ترقی پسند عناصر کا ساتھ دینے کی اس روش کو اختیار کیا جسے سرسید احمد خان اور دوسرے اکابر نے تو آشیرباد دی لیکن جسے اکبر الٰہ آبادی، شبلی اور مسلمان علماء نے ہرگز پسند نہ کیا لیکن ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی تھی جسے اس سارے دور کا ایک امتیازی نشان قرار دینا چاہیے۔ یہ صورت اصلاح کا وہ جذبہ تھا جس کے تحت حالیؔ اور اس کے رفقاء نے شعوری طور پر قوم میں ایک نئی روح پھونکنے کی کوشش کی۔ حالیؔ کے ہاں غزل کی اس خاص رنگ کو ترک کرنے کا اقدام جس میں ابتذال، جنسی بے راہروی اور کنگھی چوٹی کے مضامین کی فراوانی تھی، بجائے خود ایک اصلاحی عمل تھا تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ حالیؔ کے دور کی اردو نظم موضوع کی تبدیلی کے باوصف مزاجاً نظم کے قدیم رنگ ہی کی مقلد تھی اور اس میں خارجی زندگی کی عکاسی اور ایک اونچے سنگھاسن سے ماحول کو دیکھنے کا وہی زاویہ ابھرا تھا جو پہلے ادوار میں موجود تھا۔ خارجی زندگی سے داخلی زندگی کی طرف آنے کا وہ انداز جو نظم کا امتیازی وصف ہے، حالیؔ کے دور کی نظم میں بھی عام طور سے ناپید ہے۔ چنانچہ اصولاً جدید اردو نظم کی ابتدا کو اقبالؔ سے متعلق کرنا چاہیے نہ کہ حالیؔ سے!

بایں ہمہ اس بات سے انکار مشکل ہے کہ غزل کے بجائے نظم کو مرکزی حیثیت تفویض کرنے کی تحریک کا آغاز یقیناً حالیؔ کے دور میں ہوا۔ اس کی کئی وجوہ تھیں۔ اوّل یہ کہ اس زمانے کی غزل جسم اور اس کے لوازم کی عکاسی کر رہی تھی اور نظم کی تحریک غزل کے اس رجحان سے نجات پانے کی ایک کوشش تھی۔ دوم یہ کہ حالیؔ کا موقف شعر کو قومی اصلاح کے لیے استعمال کرنا تھا اور غزل اپنے محدود کینوس کے باعث اس اصلاحی تحریک کا پوری طرح ساتھ نہ دے سکتی تھی۔ اس کے مقابلے میں نظم کا تسلسل موضوع کی تمام منطقی کڑیوں کا بآسانی احاطہ کر سکتا تھا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ حالیؔ کا دور سماجی اور سیاسی تحرک کی ابتدا کا دور تھا۔ یہ تحرک ایک بڑی حد تک ریل، تار برقی، دیہات سے شہر کی طرف آبادی کا انتقال، پریس کی ترقی اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث تھا اور اس تحرک کو پوری طرح گرفت میں لینے کے

لیے نظم کا حربہ ہی زیادہ کار آمد تھا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس دور میں فرد معاشرے کا مرکز نہیں تھا۔ بلکہ ایک کھولتا ہوا معاشرہ بجائے خود اپنا مرکز بن گیا تھا اور فرد اس کے ساتھ اس طرح چمٹ گیا تھا جیسے درخت جنگل کے ساتھ۔ معاشرے کے تحرک نے نظم کے فروغ میں تو مدد دی۔ تاہم فرد کی انفرادیت کے پوری طرح نہ ابھرنے کے باعث نظم کا داخلی پہلو تشنہ ہی رہا۔ اس کام کو بعد ازاں اقبال نے مکمل کیا اور فرد کی آزادی اور انفرادیت کے اظہار کے لیے راہ ہموار کی —— اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

حالی کے دور میں نظم کی ترویج اور فروغ کی چوتھی وجہ یہ تھی کہ حب الوطنی کی ایک فعال تحریک کے تحت شاعری کو وطن کی دھرتی اور اس کے مظاہر سے قریب تر کرنے کی ایک رَو وجود میں آگئی تھی اور چونکہ غزل کی بہ نسبت نظم میں اشیا کو مس کرنے کا میلان زیادہ قوی ہے۔ اس لیے قدرتی طور پر اسے ملک کے موسموں، رسم و رواج، اشیا اور مظاہر سے ناتا جوڑنے اور یوں اس زمانے کی ایک اہم نفسیاتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کام میں لایا گیا۔ آخری وجہ یہ تھی کہ اس دور میں "پیروئ مغربی" کا ایک بھرپور میلان جنم لے چکا تھا اور یہ کوشش ہو رہی تھی کہ مذہبی نظریات سے لے کر رہن سہن کے آداب تک کو مغربی اقدار سے ہم آہنگ کر دیا جائے۔ اس کام کے لیے شعر کی وہی صنف زیادہ کار آمد تھی جو خود مغربی شاعری میں عام تھی یعنی نظم۔ چنانچہ اس دور میں "پیروئ مغربی" کے تحت نہ صرف اردو نظم کو حب الوطنی اور ملکی مناظر کی عکاسی کے لیے استعمال کیا گیا بلکہ اسے مغرب کے بلینک ورس سے قریب تر کرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ یہ سب ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے عین مطابق تھا۔

حالی کے دور میں نظم کی تحریک کسی داخلی ابال کا نتیجہ نہیں تھی۔ بلکہ ایک بہت بڑی اصلاحی تحریک میں محض ایک حربے کی حیثیت رکھتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں حالی کے دور میں نظم کی ترویج کا منصوبہ عوام کو جذباتی سطح پر تعمیر نو کی طرف متوجہ کرنے کی ایک شعوری کوشش کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ اس کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے، کہ اس دور کی نظم کو از خود موضوعات منتخب کرنے اور فرد کی ذات کو اجاگر کرنے کی اجازت نہیں ملی۔ اس دور کی نظم میں داخلی ہیجان کی کمی کا اصل باعث یہی ہے۔ چونکہ یہ اصلاحی تحریک ایک قومی اور اجتماعی نوعیت کی تھی اس لیے اس میں فرد کی ذات کے شخصی رُخ کے بجائے اس کے سماجی رُخ کو سامنے لانے کا جذبہ زیادہ توانا تھا۔ گویا اس کا مقصد فرد کے ان اقدامات کو تیز تر کرنا تھا جو قوم اور ملک کے اجتماعی مفاد کے لیے ممد ثابت ہو سکتے تھے۔ حب الوطنی کے جذبے کو برانگیختہ کرنے کی کوشش، ملت

کو جگانے کا اقدام، ایک بہتر سوسائٹی کی تشکیل کے لیے فرد کو خاص سانچوں میں ڈھالنے کی سعی، یہ سب کچھ فرد کی شخصیت کے سماجی رُخ کو صیقل کرنے ہی کی ایک سوچی سمجھی ہوئی کاوش تھی۔ اس نمایاں مقصد کے زیرِ اثر جب شعرا نے نظم لکھی تو قدرتی طور پر اس میں وہ خود روائی پیدا نہ ہو سکی جو ہمیشہ داخلی اظہار سے وجود میں آتی ہے۔

اس دور کے نظم گو شعرا میں حالیؔ کے علاوہ محمد حسین آزادؔ، اسمٰعیل میرٹھی، شبلیؔ اور اکبر الٰہ آبادی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ بظاہر یوں لگتا ہے جیسے حالیؔ، آزادؔ اور اسمٰعیل میرٹھی تو ایک مکتبۂ فکر کے علمبردار تھے اور شبلیؔ اور اکبرؔ دوسرے رُخ کے عکاس تھے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ مقصد دونوں گروہوں کا ایک ہی تھا یعنی قوم کی اصلاح! فرق صرف یہ تھا کہ حالیؔ اور اس کے رفقائے تلقین، وعظ اور نصیحت سے قوم کی اصلاح چاہتے تھے جب کہ اکبر اور شبلیؔ زیادہ تر طنز کے ذریعے ناہمواریوں کو ختم کرنے کے درپے تھے۔ ایک فرق اور بھی تھا۔ حالیؔ کا خیال تھا کہ اہلِ وطن کی ترقی صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ وہ اپنا کھویا ہوا وقار دوبارہ حاصل کریں۔ اس کے لیے اس نے اسلاف کے کارناموں کو پیش کرنے کی کوشش کی اور زمانے کے ترقی پذیر رُجحانات کو اپنانے کی ترغیب دی۔ دوسری طرف اکبرؔ کا یہ خیال تھا کہ یہی ترقی پذیر رجحانات قوم کو تنزل اور انحطاط کی طرف لے جا رہے ہیں۔ فرق دراصل افہام و تفہیم کا تھا ورنہ ان دونوں کے پیشِ نظر اصل مقصد قوم کی اصلاح تھا اور بس! دراصل حالیؔ اور اکبرؔ اپنے زمانے کے دو بڑے ستون تھے، بلکہ وہ تو دو بڑے سورج تھے جن کے گرد کئی چھوٹے چھوٹے سیارے گردش کرتے رہتے تھے لیکن قوم کے اذہان کو منور کرنے کا مقصد ان دونوں کے ہاں مشترک تھا۔ نظم کو اس صورتِ حال سے یہ فائدہ تو ضرور پہنچا کہ اس کے موضوعات میں کشادگی پیدا ہوئی، نیز جب اسے مرکزی حیثیت تفویض ہوئی تو قدرتی طور پر اس کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھل گئے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اس دَور کی اردو نظم مزاجاً پہلے ادوار کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں تھی۔ مثلاً حالیؔ کی نظموں کو لیجیے! حالیؔ نے قوم کو گویا اپنے شاگردوں کی ایک ٹولی سمجھ لیا تھا اور وہ جماعت کے کمرے میں کھڑا مختلف حکایات سُنا سُنا کر اس ٹولی کو سیدھے راستے پر چلانے کی کوشش میں مصروف تھا۔ حالیؔ اگر نظم کو اخفائے ذات کا وسیلہ بناتا تو ظاہر ہے کہ وہ اس ہیجان کو اپنا موضوع بناتا جو خارجی زندگی کی تبدیلیوں کے باعث اس کی اپنی ذات کے اندر برپا تھا۔ پھر دیکھنے والی شاگردوں کی ایک ٹولی نہ ہوتی بلکہ قارئین کا ایک حساس گروہ ہوتا جو شاعر کی ذات کی جھلک سے بہرہ مند ہو سکتا لیکن حالیؔ اپنے

باطن کو بنگار کر کے پیش کرنے کے حق میں نہیں تھا۔ اس نے قطعاً غیر شعوری طور پر اپنی بعض غزلوں میں تو الیا کیا لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے حالی نے اپنے سر پر ایک وزنی عمامہ رکھ لیا اور قارئین کو تلقین اور وعظ سے جھنجھوڑنے لگا۔ اسی لیے وہ نظم کو اپنی ذات کی طرف موڑنے میں ناکام بھی ہوا۔ حالی کی نظم کا عام مزاج "مسدس حالی" کے ان چند بندوں سے بخوبی واضح ہو سکتا ہے۔ پہلے یہ بند لیجئے جن میں حالی نے اپنی قوم کی زبوں حالی کا مقابلہ اسلاف کی برتری سے کیا ہے :

یہ گدلا ہوا جب کہ چشمہ صفا کا　　گیا چھوٹ سر رشتہ دینِ ہدیٰ کا
رہا سر پہ باقی نہ سایہ ہما کا　　تو پورا ہوا عہد تھا جو خدا کا

کہ ہم نے بگاڑا نہیں کوئی اب تک
وہ بگڑا نہیں آپ دنیا میں جب تک

نہ ثروت رہی ان کی قائم نہ عزت　　گئے چھوڑ ساتھ ان کا اقبال و دولت
ہوئے علم و فن ان سے ایک ایک رخصت　　مٹیں خوبیاں ساری نوبت بہ نوبت

رہا دین باقی نہ اسلام باقی
اک اسلام کا رہ گیا نام باقی

اسی طرح یہ بند لیجئے جس میں حالی نے ترقی یافتہ قوموں کے مقابلے میں اپنی قوم کے تنزل کی نشاندہی کی ہے :۔

کسی وقت جی بھر کے سوتے نہیں وہ　　کبھی سیر محنت سے ہوتے نہیں وہ
بضاعت کو اپنی ڈبوتے نہیں وہ　　کوئی لمحہ بیکار کھوتے نہیں وہ

نہ چلنے سے تھکتے نہ اکتاتے ہیں وہ
بہت بڑھ گئے اور بڑھ جاتے ہیں وہ

مگر ہم کہ اب تک جہاں تھے وہیں ہیں　　جمادات کی طرح بارِ زمیں ہیں
جہاں میں ہیں ایسے کہ گویا نہیں ہیں　　زمانے سے کچھ ایسے فارغ نشیں ہیں

کہ گویا ضروری تھا جو کام کرنا
وہ سب کر چکے ایک باقی ہے مرنا

یہ بات صرف مسدس حالی تک محدود نہیں۔ دوسری اصلاحی نظموں میں بھی حالی نے منبر پر کھڑے ہو کر بات کرنے کی کوشش کی۔ کہیں بھی وہ ایک ایسے فرد کی صورت میں نہیں ابھرا جس کے ہاں خارجی تصادم شخصی ہیجان میں متشکل ہو چکا ہو اور فردی قدروں کی تلاش میں شخصی سطح پر متحرک ہو گیا ہو۔ حالی تو چٹان پر کھڑے ہوئے اس شخص کی طرح ہے جس کے چاروں طرف لہریں موجزن ہوں لیکن جو خود بلندی پر سے ان کا نظارہ کر رہا ہو۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ لہریں حالی کی شخصیت کو مس نہیں کرتیں۔ ضرور کرتی ہیں لیکن صرف شخصیت کے بیرونی چھلکے کو جس کے نتیجے میں اس کی ذات کا صرف سماجی اور اجتماعی رُخ ہی برانگیختہ ہوتا ہے۔ کم سے کم حالی کی نظم کا تو یہی حال ہے۔

نظم کو اصلاحی تحریک کے لیے استعمال کرنے کی روش حالی کے معاصر محمد حسین آزاد کے ہاں بھی ہے۔ لیکن آزاد کی نظموں میں حالی کی بہ نسبت شاعرانہ طریق کار زیادہ نمایاں ہے۔ حالی سامنے کی باتوں کو موضوع بناتا ہے۔ اس کا ایک ہاتھ سدا قوم کی نبض پر رہتا ہے۔ وہ مرض کی تشخیص کرتا اور پھر مریض کے لیے نسخہ بھی تجویز کرتا ہے۔ منطق اور استدلال اس کی نظم کے امتیازی اوصاف ہیں۔ ان اوصاف نے حالی کی نظم کو جو نقصان پہنچایا وہ کسی سے مخفی نہیں لیکن حالی کے مقابلے میں آزاد بنیادی طور پر ایک خواب کار ہے۔ اول تو وہ سامنے کے موضوعات پر قلم اٹھانے کے بجائے اوصاف اور قدروں کو اپنا موضوع بناتا ہے جیسے امید، انصاف قناعت، امن، حبِّ وطن، معرفت وغیرہ دوم وہ اپنے نقطۂ نظر کو منطق سے کہیں زیادہ اپنے تخیل سے تقویت پہنچاتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر آزاد پر اصلاح کا جذبہ مسلط نہ ہوتا اور وہ خارجی سطح کے ساتھ داخلی سطح کو بھی مناسب اہمیت دیتا تو یقیناً اردو نظم میں ایک نہایت اہم آواز قرار پاتا۔ اب صورت یہ ہے کہ آزاد کے ہاں خواب اور تخیل کے قیمتی عناصر کو بھی محض ایک خاص نظریے کی تبلیغ کے لیے استعمال کرنے کا رجحان ابھرا ہے جو حالی کی اصلاحی تحریک ہی سے منسلک ہے۔ پھر خواب اور تخیل کو اہمیت دینے کے باوصف آزاد کے ہاں بھی اپنی ذات میں غوطہ زن ہونے کی وہ روش وجود میں نہیں آئی جو نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر آزاد نے سودا کی طرح زمستان پر ایک نظم لکھی ہے جو مزاجاً سودا کی نظم سے کچھ ایسی مختلف نہیں۔ فرق ہے تو محض اس قدر کہ نظم کے متن میں آزاد اپنے تخیل کو مہمیز لگا کر تاریخ کے بعض ادوار کا بھی احاطہ کرتا ہے جبکہ سودا خود کو صرف زمستان تک محدود رکھتا ہے تاہم سودا کی طرح آزاد نے نظم میں زمستان اور شاعر کی ذات کے ربط باہم کو اجاگر کرنے یا تصادم کی تہ در تہ کیفیات کو سطح پر لانے کی کوشش ہرگز نہیں کی

چنانچہ جب وہ نظم میں اپنی ذات کی طرف لوٹتا ہے تو اس کا طریق کچھ یوں ہوتا ہے:۔

بس کر اے دل کہ نہیں لکھنے کی طاقت باقی — مارے سردی کے نہیں ہاتھ میں حالت باقی
دیکھ کاغذ کا ورق ہاتھ میں تھرّاتا ہے — اور قلم ہاتھ سے تھرا کے گرا جاتا ہے
میرے اللہ تو ہی اب ہے بچانے والا — تیرے آزاد کو جاڑے سے پڑا ہے پالا

معاً قاری سوچتا ہے کہ کیا شاعر نے اتنے بڑے کینوس کی تعمیر محض ان آخری چند سطحی باتوں کے اظہار کے لیے کی تھی؟ واضح رہے کہ اس نظم میں کوئی دوسری سطح بھی موجود نہیں جو اسے جدید نظم کے رنگ کا ایک نمونہ قرار دے سکتی۔ مثلاً اگر آزاد اپنی نظم میں جاڑے کے انجماد کو سماجی، سیاسی اور ذہنی انجماد کے لیے ایک علامت کے طور پر استعمال کرتا تو یقیناً ایک بات پیدا ہو جاتی۔

تثلیث کا تیسرا سرا اسمٰعیل میرٹھی کی ان نظموں کی نشان دہی کرتا ہے جو حالی کی اصلاحی تحریک کے تحت لکھی گئیں اور جن میں پند و نصائح کی بھر مار ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کو شاید جلد ہی اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ پند و نصائح کی یہ روش بڑوں کے بجائے بچوں کے لیے زیادہ مناسب ہے اور اگرچہ اس نے بڑوں کے لیے نصیحت آموز نظمیں لکھنے اور یوں انہیں ان کی لغزشوں کا احساس دلانے کی روش کو جاری رکھا تاہم اس نے زیادہ تر بچوں کے لیے سیدھی سادھی سبق آموز نظمیں لکھ کر ہی نام پیدا کیا۔ یہ نظمیں ایک واضح مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور شاعر کی ذات سے ان کا کوئی تعلق قائم نہیں ہو سکا۔ پھر پیروی مغرب کے تحت اسمٰعیل میرٹھی نے مظاہر فطرت مثلاً گرمی، برسات، رات، شفق، ہوا اور قوس قزح کو بھی شاعرانہ انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان نظموں سے بھی شاعر کی ذات ایک پر اسرار طریق سے غائب ہے۔ اس کے علاوہ اسمٰعیل میرٹھی نے غالباً پہلی بار بے قافیہ نظم لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ اس تجربے کو ایک تاریخی اہمیت یقیناً حاصل ہے اور بعض نقاد شاید محض اس تجربے کی بنا پر ہی اسے جدید نظم کا بانی قرار دینا مناسب سمجھیں تاہم حقیقت یہ ہے کہ بے قافیہ نظموں کے یہ نمونے آزاد نظم کی ہیئت اور مزاج سے کچھ زیادہ متعلق نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اسمٰعیل میرٹھی نے محض اس لیے اس صنف میں طبع آزمائی کی کہ مغرب میں اسے رواج مل چکا تھا۔ ورنہ وہ خود اس کے مزاج اور مقتضیات سے قطعاً نا آشنا تھا۔ آزاد نظم کے تقاضوں کو سمجھنا تو خیر اس زمانے میں ایک خاصی مشکل بات تھی لیکن دلچسپ امر یہ بھی ہے کہ اسماعیل میرٹھی کی بے قافیہ نظمیں، نظم کے صحیح مزاج کے مطابق بھی نہیں اور محض خارجی شاعری کا ایک عام سا نمونہ ہیں۔ مثلاً ان کی ایک بے قافیہ

نظم کے چند شعر کچھ یوں ہیں :۔

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں — چپ چاپ لگ رہے ہیں سینہ سے اپنی ماں کے
چڑیا نے ماںتا سے پھیلا کے دونوں بازو — اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے
اس طرح روز مرہ کرتی ہے ماں حفاظت — سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو
لیکن چڑا گیا ہے چگّا تلاش کرنے — دانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کر
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ — ان کو بھرآئے گا وہ ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر — اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے

لیکن بڑے بچے' بالخصوص نظم کے قارئین اس صورتِ حال سے خوش نہیں ہیں اور ایسی بے قافیہ نظم پڑھ کر انہیں واقعتاً بڑی تکلیف ہوتی ہے کیوں کہ نظم کا یہ نمونہ بے قافیہ نظم کے معیار پر پہنچنا تو درکنار شاعری کے عام معیار سے بھی پست ہے۔

---

(۷)

حالی، اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم کے لیے راہ تو ہموار کی تھی لیکن دراصل اس کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نظم کو خارجی زندگی کے بیان کے علاوہ داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے استعمال کیا اور یوں گویا فرد کی داخلی دنیا کو برانگیختہ کر دیا۔ انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علم بردار قرار دینے کے لیے کافی ہے۔

جدید اردو نظم کی تحریک میں اقبال کی عطا کا اندازہ کرنے کے لیے ان دو بنیادی نظریوں پر غور کرنا ضروری ہے جو اقبال کے زمانے میں عام ہو چکے تھے اور جن سے اقبال کا ذہنی نظام ایک بڑی حد تک مرتّب ہوا تھا۔ ان میں سے ایک نظریہ تو حالی کا تھا۔ حالی نے قوم کی زبوں حالی کے پیشِ نظر اسلاف کے کارناموں کو بڑی اہمیت دی تھی اور ماضی کے ساتھ اپنا تعلق قائم کر کے حال کو بہتر بنانے پر عوام کو اکسایا تھا۔ اقبال نے اسلاف کی بلند اخلاقی سطح کا یہ تصور حالی سے اخذ کیا اور آگے چل کر جب اس نے اسلامی نظریۂ حیات کی ترویج میں حصہ لیا تو اس کے اس میلان میں مسدسِ حالی کی گونج برابر سنائی دیتی رہی۔ دوسرا نظریہ اکبر کا تھا۔ اکبر مغربی تہذیب کی تقلید کے خلاف تھا۔ اس کی اس نفرت کے پس پشت یہ احساس نہایت قوی تھا کہ کہیں اس کی قوم مغربی تہذیب کو اپنا کر تنزل اور زوال کا شکار نہ ہو جائے۔ اپنی قوم کو مغربی تہذیب سے محفوظ رکھنے کے لیے اس نے طنز و مزاح کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ اقبال نے مغربی تہذیب سے نفرت کرنے کی یہ روایت اکبر سے حاصل کی بیشک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ اقبال نے سفرِ یورپ کے بعد ردِ عمل کے طور پر اس طریق کو اپنایا لیکن ابتدا ہی میں اکبر کے تتبع میں نظمیں لکھنے کی روش صاف طور پر اس بات کی غماز ہے کہ اس ردِ عمل کی تعمیر میں اکبر کے اثرات نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ تاہم اقبال نے بہت جلد اکبر کے طنزیہ طریقِ کار کو ترک کر دیا اور ایک علمی اور نظریاتی سطح پر مغربی تہذیب کے خلاف صف آرا ہو گیا۔ حالی اور اکبر مختلف الخیال ہونے کے باوجود ایک ہی اعلیٰ مقصد کے لیے کوشاں تھے

یعنی اصلاح کے ذریعے قوم کو ترقی کے راستے پر گامزن کرنے کا مقصد! یہ ایک الگ بات ہے کہ اس مقصد کے حصول کے لیے حالی نے مثبت اور اکبر نے منفی طریق اختیار کیا جہاں تک اقبال کا تعلق ہے اس نے اسلاف کی عظمت کا تصور تو حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا اور یوں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بلند سطح پر آ کھڑا ہوا لیکن اقبال کے ہاں حالی اور اکبر کے میلانات سے مطابقت کا رجحان اس ایک نقطے پر ختم ہو جاتا ہے مثلاً حالی قوم کو خارجی سطح پر خوشحال دیکھنے کا متمنی تھا اور اس کام کے لیے اس نے عوام کو مغرب کی ترقی یافتہ قوموں کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کی ترغیب دی تھی جب کہ اقبال مغربی تہذیب کو ایک بندی خانہ تصور کرتا تھا اور اس کا یہ خیال تھا کہ 'یہ تہذیب' اپنے ہاتھوں سے آپ ہی خودکشی کرے گی۔ غالباً مغربی تہذیب سے ایسی شدید نفرت کا باعث اقبال کا یہ احساس بھی تھا کہ وہاں فرد روحانی طور پر متحرک نہیں رہا اور مشین کا ایک پرزہ سا بننے لگا ہے۔ پھر حالی اور اکبر کے ہاں ایک بلند اخلاقی سطح سے عوام کو مخاطب کرنے کی روش عام تھی اور ان دونوں کا موقف یہ تھا کہ قوم کو تنزل اور زوال سے بہر صورت بچانا نہایت ضروری ہے۔ ان کے ہاں فرد کی آزادی اور بہبود کا تصور، قوم کی آزادی اور بہبود کے مقصد تلے دم توڑ چکا تھا۔ یہودیوں کے ابتدائی دور میں ان کے پیغمبر قوم کو مخاطب کرتے اور قوم کو بحیثیت 'ایک کل' نجات پانے کی ترغیب دیتے تھے۔ حالی اور اکبر کے زمانے میں اندازِ گفتگو بالکل ویسا تو نہیں تھا۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہاں بھی فرد کے مقابلے میں قوم، جزو کے مقابلے میں کل اور زمین کے مقابلے میں آسمان کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ بے شک اقبال نے تخاطب کا انداز اور ایک اونچے سنگھاسن پر کھڑے ہونے کی روش تو حالی اور اکبر سے مستعار لی لیکن اس نے پہلی بار معاشرے میں فرد اور کائنات میں انسان کو کھویا ہوا منصب واپس دلانے کی کوشش کی۔ انفرادیت کے اسی رجحان میں اقبال کی عظمت پنہاں ہے۔

اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کے کئی مدارج ہیں اور بعض نقادوں کو اس ضمن میں اقبال کے ہاں تضادات بھی نظر آئے ہیں۔ کسی شاعر کے ہاں فکری تضاد کی نمو کوئی عیب کی بات نہیں کیوں کہ شاعر تو اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ کسی مربوط اور منظم فلسفے کا داعی بن کر ظاہر نہیں ہوتا۔ اقبال کے سلسلے میں المیہ یہ ہوا کہ یار لوگوں نے اسے شاعر سے کہیں زیادہ ایک فلسفی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے معترضین کو کھل کر جارحیت کرنے کی تحریک ملی ہے کیوں کہ اقبال کے ہاں نہ صرف فکری تضاد ملتا ہے بلکہ اس کے کئی نظریات مختلف حکما کے نظریات سے متاثر بھی ہیں لیکن اقبال کی عظمت فی الاصل

اس کی شاعرانہ حیثیت کے باعث ہے اور شاعرانہ حیثیت کے تحت فکری تضادات محض احساسی ارتقا کی مختلف کڑیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ مثلاً اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کو لیجیے! آغازِ کار میں حب الوطنی کے جذبے کے تحت اقبال نے ہندوستان کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا ہے، پھر جب وہ آگے بڑھا ہے تو اسے وطن کے مقابلے میں ملت کا تصور زیادہ جاندار نظر آیا ہے۔ پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ اس طور چمٹا ہوا تھا۔ جیسے بچہ ماں کے ساتھ، مؤخر الذکر کیفیت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ، مشین اور اس کے پرزے کا رشتہ ہے۔

؎ فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں

لیکن جلد ہی اقبال کے ہاں ایک متوازن نظریہ ابھر آتا ہے اور وہ فرد اور سماج کے رشتے کو

؎ صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گِل بھی ہے

سے ظاہر کرتا ہے۔ احساسی ارتقا کی یہ سطح بے حد خیال انگیز ہے کہ اس تک پہنچنے کے بعد اقبال نے فرد اور سماج کو ہم پلہ کر دیا ہے۔ اب فرد محض مشین کا ایک پرزہ نہیں اور نہ وہ ایک ایسی ہستی ہے جسے سماجی قوانین اقدار اور بندشوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جکڑ دیا گیا ہو بلکہ اب اس کے ہاں حریت کے تصور نے واضح طور پر جنم لے لیا ہے اور وہ پا بہ گِل ہونے کے باوجود آزاد بھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال اردو نظم گو شعرا کی قطار سے بالکل الگ ہو جاتا اور انفرادیت کا علمبردار بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اردو نظم کو اس کے اصل مزاج سے قریب تر کرنے میں اقبال کے اس اقدام کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی لیکن اسے جزوی طور پر آزاد کر کے مکمل آزادی کی طرف اسے گامزن ضرور کیا ہے۔ آگے چل کر جدید اردو نظم میں انفرادیت کا جو بھرپور رجحان وجود میں آیا، اقبال کے اس اقدام کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔

اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمو کا دوسرا بڑا مظہر انسان اور کائنات کا وہ رشتہ ہے جس میں اس نے لامحدود کائنات میں انسان کی عظمت کو اجاگر کر کے قدیم مابعد الطبیعات سے اپنا قدم باہر نکالا ہے۔ فرد اور ملت کی کشمکش کے بیان میں تو اقبال ایک حد تک اخفائے ذات کے عمل میں مبتلا تھا کہ وہ ایک مخصوص سیاسی اور مذہبی فضا میں فرد کی انفرادیت کا علم پوری طرح بلند کرتے ہوئے ہچکچاتا تھا لیکن انسان اور کائنات کے رشتے کے بیان میں اس نے ان قدیم تصورات سے پوری طرح انحراف کیا جن کے تحت کائنات میں

انسان بے بس مجبور اور لاچار تھا اور اس کی ہستی ایک لازوال قوت کے مقابلے میں قطعاً بے معنی اور حقیر تھی اقبالؔ نے " زوالِ آدم خاکی " کے اس تصور کو قبول نہیں کیا کیوں کہ وہ ایک بے نام جزو کی طرح کائنات کے کُل کے ساتھ چمٹے رہنے کو پسند نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ جہاں اقبالؔ کی یہ عطا قابلِ ذکر ہے کہ اس نے فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے آزاد کرانے کی کوشش کی وہاں اس کا یہ اقدام بھی قابلِ تعریف ہے کہ اس نے کائنات میں آدم کو ایک مناسب مقام دلانے کی سعی کی۔ اقبالؔ کے نزدیک تحرک اور تغیر کی کمی کوئی قابلِ فخر بات نہیں تھی۔ آدم کا آنکھیں میچ کر ایک منضبط اور منظم کائنات میں ایک بے جان پرزے کی طرح کام کیے جانا فخر کا نہیں رونے کا مقام تھا۔ چنانچہ اقبالؔ کی نظم آدم کو کائنات کے تسلط سے آزاد کرانے اور اس کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک دلآویز کاوش ہے۔ اس کے تحت اقبالؔ نے آدم کی عظمت کو مردِ مومن، شاہین اور عقاب ایسی علامات سے ظاہر کیا ہے اور اس میں قوت، ہمت، تحرک اور ذہنی اور جسمانی تفوق کے جملہ عناصر کو یکجا دیکھنے کی آرزو کی ہے۔ خدا کے ساتھ اقبالؔ کی مدِمقابل کی سی باتیں دراصل آدم کی نئی نویلی انفرادیت کے منظرِ عام پر آنے ہی کے باعث ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے :-

عشق کی آشفتگی نے کر دیا صحرا اسے مجھے — مشتِ خاک ایسی نہاں زیرِ قبا رکھتا ہوں میں
آرزو ہر کیفیت میں اک نئے جلوے کی ہے — مضطرب ہوں دل سکوں ناآشنا رکھتا ہوں میں
مجھ کو پیدا کر کے اپنا نکتہ چیں پیدا کیا — نقش ہوں اپنے مصور سے گلہ رکھتا ہوں میں

(عاشق ہرجائی)

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں — ہم نوا میں بھی کوئی گُل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

(شکوہ)

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تو — قطرہ ہے لیکن مثالِ بحرِ بے پایاں بھی ہے
کیوں گرفتارِ طلسمِ ہیچ مقداری ہے تو — دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکتِ طوفاں بھی ہے
ہفت کشور جس سے ہو تسخیر بے تیغ و تفنگ — تو اگر سمجھے تو تیرے پاس وہ ساماں بھی ہے

(شمع اور شاعر)

ہاں نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفاش ہو — اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر فاش ہو

(نویدِ صبح)

پھر یہ انساں آں سوئے افلاک ہے جس کی نظر — قدسیوں سے بھی مقاصد میں ہے جو پاکیزہ تر

(والدۂ مرحومہ کی یاد میں)

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ — جاوداں پیہم رواں، ہر دم جواں ہے زندگی

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب — اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی

(زندگی)

خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِ زندگانی ہے — نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

(طلوعِ اسلام)

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ — غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز

عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ — حلقۂ آفاق میں گرمئ محفل ہے وہ

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی — روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب

(مسجدِ قرطبہ)

ہے گرمئ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم — سورج بھی تماشائی تارے بھی تماشائی

(لالۂ صحرا)

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی — فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند — سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات — خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات

(ساقی نامہ)

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی — خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی

تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر — کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی

(فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں)

ان مثالوں پر غور کریں تو جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کا فوراً اندازہ ہو جاتا ہے۔ پہلی بات

تو یہ ہے کہ اقبال نے اس تصور کی نفی کی جس کے تحت آدم کو ایک گناہ گار کے لبادے میں پیش کیا گیا تھا اقبال کا موقف یہ تھا کہ آدم کی لغزش بھی اس کی عظمت کی دلیل ہے اور یہ آدم ہی تو ہے جس نے خاک کو افلاک کے مقام پر پہنچا دیا ہے۔ اس طور کہ فرشتوں کو بھی اس پر رشک آتا ہے۔ آدم کو ایک شدید احساسِ کمتری اور شکست و زوال کی فضا سے باہر نکال کر اس میں خود اعتمادی اور خود شناسی کا جوہر پیدا کرنے کا یہ اقدام فرد کی انفرادیت کو منظر عام پر لانے ہی کی ایک کاوش تھی۔ چونکہ اقبال سے قبل اُردو نظم نے عام طور سے فرد کی اس انفرادی حیثیت کو اجاگر نہیں کیا تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اقبال کی یہ روش ایک بالکل نیا اور تازہ اقدام تھا اور اس کے باعث افراد کے اذہان میں ہیجان اور ابھار وجود میں آیا جس نے آگے چل کر نظم کو ایک بھرپور انداز میں ظاہر ہونے میں مدد دی۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال سے قبل آدم کے علاوہ اس کے خاکی مسکن یعنی زمین کو بھی کثافت، زوال اور پستی کی آماجگاہ متصور کیا گیا تھا اور اس کے مقابلے میں آسمان کی عظمت، رفعت اور پاکیزگی کو عام طور سے سراہا گیا تھا۔ اقبال نے جب آدم کی عظمت کے گُن گائے تو قدرتی طور پر اس نے آدم کے مسکن کو بھی بڑی اہمیت دی۔ قیاس غالب ہے کہ خاک سے اقبال کی اس وابستگی میں حب الوطنی اور ارض پرستی کے اس میلان کا بھی ہاتھ تھا جو اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت نمایاں ہوا تھا۔ نظریاتی طور پر تو اقبال نے اس میلان" کو عبور کیا۔ تاہم نفسیاتی سطح پر اس کا استیصال ناممکن تھا۔ چنانچہ اب اس نے وطن سے محبت کے جذبے کو خاک سے محبت کے جذبے میں مبدّل کر دیا۔ نظم کی ترویج کے سلسلے میں خاک سے اقبال کی یہ وابستگی بہت اہم تھی کہ نظم خارجی اور ارضی اشیاء اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کر کے دھیرے دھیرے اندر کی دنیا کی طرف آتی ہے۔ اقبال نے جب آدم اور اس کے مسکن کو ایک داخلی تحرک سے آشنا کر کے "ہم دوشِ ثریا" کرنے کی کوشش کی تو نظم کے ایک اہم پہلو سے مطابقت کا ثبوت دیا۔ آخری بات یہ ہے کہ اقبال نے خاک کے پتلے کو ایک ساکن اور جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اس میں تغیر، حرکت اور حرارت کی نمو پر زور دیا اور اسے خودی کے حصول کے لیے ایک لمبا سفر اختیار کرنے کی ترغیب دی یہ سفر جو خارجی سطح پر ہی نہیں، داخلی اور روحانی سطح پر بھی اہمیت کا حامل ہے، نظم کے مزاج کے عین مطابق تھا سفر کا تصور بجائے خود اس امر کا غماز ہے کہ فرد اب اپنے معاشرے کا ایک بے نام جزو نہیں اور نہ اس کا تحرک محض ایک عارضی جست کا حامل ہے بلکہ اب وہ رختِ سفر باندھ کر ایک طویل سفر کے لیے گھر سے باہر نکل آیا ہے۔ اقبال کا خیال کہ "گھر میرا نہ دلّی نہ صفاہاں نہ سمرقند" اس سفر ہی کی نشان دہی کرتا ہے۔

اقبالؔ فرد کی انفرادیت کا علمبردار تھا تاہم اس کے ہاں فرد اور سوسائٹی، انسان اور کائنات کے مسئلے پر ایک اونچے سنگھاسن سے نظر ڈالنے کی روش شروع سے آخر تک قائم رہی ہے بے شک بانگِ درا کی بعض ابتدائی نظموں میں اقبالؔ نے اس اونچے سنگھاسن سے اتر کر اپنی ذات کی شخصی سطح کو بھی ایک حد تک اُجاگر کیا ہے اور خود کو بطور ایک فرد پیش کر کے اپنی آرزو، تجسس، غم اور مسرت کے اظہار کی بھی کوشش کی ہے۔ مگر اقبالؔ کا یہ رجحان کچھ زیادہ دیرپا ثابت نہیں ہوا اور اس نے جلد ہی ایک بلند آورش کو اپنا کر اور ایک اونچے ٹیلے پر کھڑے ہو کر پیغمبرانہ اندازِ تخاطب اختیار کر لیا ہے اور اس کے ہاں فکری عنصر بڑھ گیا ہے۔ اپنی اس حیثیت میں اقبالؔ نے فرد اور سوسائٹی اور انسان اور کائنات کے رشتے پر ایک گہری نظر تو ڈالی اور فرد اور انسان کے تصور کو پیش کر کے نظم کی آئندہ ترقی کے راستے بھی کھول دیئے تاہم وہ اس بلند ٹیلے سے اتر کر شخصی سطح پر نہیں آسکا۔ دوسرے لفظوں میں اس نے فرد اور انسان کی وکالت تو کی اور فرد کے ذہنی ہیجان، تصادم اور آزادی حاصل کرنے کے عزم کو نظم بھی کیا لیکن وہ خود ایک فرد کی سطح پر اتر کر اپنے شخصی اور داخلی ہیجان اور تصادم کو پیش کرنے کی طرف مائل نہ ہوا چنانچہ ابتدائی نظموں سے قطع نظر اقبالؔ کے ہاں زندگی پر ذرا فاصلے سے نظریں دوڑانے کی روش ملتی ہے۔ اس نے خود کو ایک تلملاتے، سُلگتے جذباتی خلفشار سے گزرتے اور شخصی سطح پر ایک نئی مفاہمت کی تلاش کرتے ہوئے فرد کے طور پر پیش نہیں کیا۔ اسی لیے اس کے ہاں اخفائے ذات کا عمل زیادہ نمایاں ہے گویا اقبالؔ نے فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہونے کے باوصف اپنی ذات کو شخصی سطح پر اُجاگر نہیں کیا ۔۔۔ اس کی نظموں کے مطالعہ سے تجربے کی حدت کے بجائے سوچ کی برانگیختگی کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔ بایں ہمہ اُردو نظم کے سلسلے میں اقبال نے جو اجتہادی روش اختیار کی۔ اس کی قدر و قیمت اپنی جگہ قائم ہے۔

اُردو نظم میں اقبالؔ کی حیثیت ایک موڑ کی سی ہے۔ وہ نظم کے کلاسیکی دَور اور رومانی دَور کے سنگم پر ایستادہ ہے۔ اس کے ہاں کلاسیکیت کا انضباط، رکھ رکھاؤ اور تنظیم بھی ہے اور رومانیت کا تحرک، داخلیت پسندی اور ہیجان بھی! لیکن اس کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس نے کلاسیکیت کے ٹھہراؤ، روایت کی کڑی گرفت اور اسلوب کی سنگلاخی کیفیت سے بھی خود کو بچائے رکھا اور رومانیت کے انتشار اور مریضانہ ہیجان انگیزی سے بھی محفوظ رہا۔ اسلوب میں اس نے پرانی تلمیحات اور استعارات کا استعمال تو کیا لیکن ایک اجتہادی روش اختیار کر کے ان کے مفاہیم میں کشادگی بھی پیدا کر دی۔ اسی طرح فکری سطح پر اس نے اسلاف روایت اور اجتماع سے اپنا تعلق قائم رکھتے ہوئے بھی فرد کی انفرادیت کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی۔

نفسیاتی سطح پر اس نے بیروں بینی کے رجحان کی نفی نہیں کی اور اپنے معاشرے پر خارجی اثرات کی نشاندہی کرتا رہا لیکن ساتھ ہی اس نے دروں بینی کے رجحان کو بھی سراہا اور فرد کی خودی پر روشنی کا ایک نیا پُر تو ڈالا۔ اس کے ہاں دروں بینی کا یہ رجحان شخصی سطح پر نمایاں نہیں تھا مگر اس سے نظم میں وہ جہت یقیناً نمودار ہوئی جس نے نظم کو باہر سے اندر کی طرف موڑ دیا، چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اقبال ہی سے اس رومانی تحریک کا آغاز ہوا جس نے بعد ازاں جدید اردو نظم میں داخلیت کے قیمتی عناصر کا اضافہ کیا۔

اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے اب تک تین واضح صورتیں اختیار کی ہیں۔ رومانی، نیم رومانی اور داخلی۔ رومانی تحریک کے علمبرداروں میں اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے نام اہم ہیں۔ نیم رومانی تحریک براہ راست اقبال سے متاثر ہے اور اس میں جوش اور حفیظ کے علاوہ ترقی پسند تحریک کے بیشتر شعرا کو شامل کیا جا سکتا ہے اور داخلی تحریک میراجی اور اس کے معاصرین سے لے کر جدید علامت پسند شعرا تک پھیلتی چلی گئی ہے۔

ان میں سے پہلے رومانی تحریک کو لیجئے! یہ تحریک حالی سے اقبال تک کے دور کے کلاسیکی انداز اور ذات کے بجائے کائنات کو موضوعِ سخن بنانے کی روش سے ردِ عمل کے طور پر نمودار ہوئی۔ ویسے اس کی نمو میں زمانے کے حالات اور انگریزی ادب کے اثرات کی نشان دہی بھی ممکن ہے۔ مثلاً ہندوستان کی تاریخ میں یہ زمانہ انتشار اور کھلبلی کا دور تھا جس نے سیاسی اور سماجی سطح پر ہی نہیں، ذہنی اور نفسیاتی سطح پر بھی ایک ہیجان کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ پھر ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگِ عظیم کا آغاز ہوا جس نے اذہان کو بطورِ خاص متاثر کیا۔ یورپ کی شاعری نے اس واقعے کے بعد جو روش اختیار کی، اس کا تذکرہ یہاں مناسب نہیں تاہم خود ہندوستان میں ظلم، موت کی ارزانی، زباں بندی، غلامی اور مطلق العنانی کی فضا سے گریز اختیار کر کے رومان کے قلعے میں پناہ لینے کی روش کا پیدا ہو جانا قطعاً غیر فطری عمل نہیں تھا۔ اردو نظم کی خالص رومانی تحریک کو اس وسیع پس منظر میں دیکھنا نہایت ضروری ہے۔

نفسیاتی سطح پر اس تحریک کی نمو کا جواز کچھ اور بھی توانا تھا، وہ یوں کہ حالی سے اقبال تک کے دور میں اردو نظم نے عورت سے بے اعتنائی کی روش کو عام طور سے اختیار کیا تھا۔ اکبر نے تو عورت کے پردہ سے باہر آنے کو بھی مرد کی بے غیرتی اور بے عقلی پر محمول کر دیا تھا جس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ اس زمانے میں مرد نے سماجی سطح پر متحرک ہونے کے لیے عورت کو "شجرِ ممنوعہ" قرار دینا ضروری سمجھا تھا۔ عورت کے بارے میں یہ خاص ردِ عمل اس دور کے متحرک اذہان میں اس قدر مشترک تھا کہ خود اقبال نے غیر شعوری طور پر

"آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار" کہہ کر عورت کو شجرِ ممنوعہ قرار دینے کی کوشش کی، اپنی نظموں سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً خارج ہی کر دیا جن چند ایک نظموں میں یہ موضوع ابھرا ہے، وہاں بھی اخفائے ذات کے عمل نے اس کی اہمیت کو بالکل گھٹا دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حالی سے اقبال تک کی اردو نظم بجائے خود ایک اعصابی خوف کی نشان دہی کرتی ہے۔ اس دور کے شعرا جسم کی سطح پر تو بالکل زندہ، متحرک اور حساس ہیں اور اس لیے ان کا جنس اور محبت کی طرف راغب ہونا ایک بالکل فطری عمل ہے تاہم ذہن کی سطح پر انھوں نے ملک، ملت اور سماج کی بہبود کے پیشِ نظر عورت کے موضوع کو اپنی شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ دراصل اس زمانے کے شعرا نے عشق اور عاشقی کو اپنے قومی زوال اور شکست کی ایک وجہ قرار دے لیا تھا اور وہ اب ردِ عمل کے طور پر شاعری کو قومی ترقی کے لیے آلۂ کار بنانے کی فکر میں تھے۔ اگر یہ بات ایک شدید ضرورت کے تحت وجود میں آتی تو شعر خود بول اٹھتا کہ میں آیا ہوں، لایا نہیں گیا ہوں۔ لیکن چوں کہ محبت اور عورت سے اجتناب کی اس صورت کے پسِ پشت یہ اعصابی خوف موجود تھا کہ اگر ایک دفعہ عورت کا ذکر چھڑ گیا تو پھر قومی تعمیر کا سارا منصوبہ دھرے کا دھرا رہ جائے گا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس دور کی اردو نظم میں عورت کے موضوع کو نظر انداز کرنے کا ایک غیر فطری اور مصنوعی رجحان پیدا ہو گیا۔ دراصل عورت تو ایک خاص جہت، زندگی کے ایک خاص پہلو کے لیے "علامت" کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ محض ایک جسم نہیں جو مرد کی بے قراری اور تحرک کو مائل بہ سکون کرتا اور یوں جذبے کی آسودگی کا وسیلہ بنتا ہے، بلکہ عورت تو ذات، اجتماعی لاشعور اور دھرتی کے مترادف بھی ہے اور اس کا کام کسک، احساسِ زیاں اور موت کا ایک شدید خوف بھی پیدا کرنا ہے۔ نظم کی ساری توانائی ان کیفیات ہی کی مرہون ہے۔ جب شاعر عورت سے بے اعتنائی کی روش اختیار کرتا ہے تو دراصل اپنی ذات، اپنے اجتماعی لاشعور میں غوطہ لگانے کی روش کو ترک کرتا ہے۔ حالی کے دور کے نظم گو شعرا نے عورت (ذات) کی دنیا سے فرار حاصل کر کے خارج کی دنیا میں پناہ لے لی تھی اور اس لیے ان کی نظمیں اس داخلیت سے تہی ہیں جو اعلیٰ شاعری کا امتیازی وصف ہے لیکن اقبال سے ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے زمانے کے رائج تصورات کا احترام کرتے ہوئے عورت اور اس کے لیے محبت کے جذبے کو براہِ راست تو اپنی نظموں میں جگہ نہیں دی لیکن عقل کے مقابلے میں دل اور عشق کو اور سماج کے مقابلے میں فرد کو اہمیت تفویض کر کے جس راستے کو ہموار کیا وہ "عورت" کی دنیا ہی کی طرف جاتا تھا۔ اوپر والی سطح پر تو اقبال کی یہ مراجعت نظر نہیں آتی لیکن سطح کے نیچے اس کی اصل جہت کے شواہد عام طور

سے مل جاتے ہیں۔

اردو نظم میں عورت کے موضوع کو اس کا کھویا ہوا مقام واپس دلانے کا کام اس رومانی تحریک نے سرانجام دیا جس کے علمبردار اختر شیرانی اور عظمت اللہ تھے۔ ان دونوں شعرا کی نظموں کو یورپ کی رومانی تحریک کے اصل مزاج کے عین مطابق قرار دینا بہت مشکل ہے۔ یورپ کی رومانی تحریک کا طرۂ امتیاز، فرد کا اپنی ذات کی گہرائی میں غوطہ لگا کر ایک نئی سطح کو دریافت کرنے کا عمل تھا اور یہ تحریک سوسائٹی کے مقابلے میں فرد، تہذیب کے مقابلے میں کلچر اور سماجی قدروں کے مقابلے میں انفرادی قدروں کو اہمیت دینے کی ایک کاوش تھی۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ کے ہاں اس تحریک کے صرف ایک پہلو کو اہمیت حاصل ہوئی یعنی ان شعرا نے مرد اور عورت کی محبت کو تمام تر اہمیت تفویض کی۔ حالی اور اکبر کا دور کلاسیکی تحریک کا دور تھا۔ اس میں ایک طرف تو شاعر نے سوسائٹی کے اجتماعی رجحانات سے ہم آہنگ ہو کر انفرادیت کے رجحان کو دبا دیا تھا (عورت اور جنس کے موضوع کو خارج کر دینے کی روش اس کا ایک ثبوت ہے) اور دوسری طرف طنز و مزاح کے ذریعے ہر اس شے کا مذاق اڑایا تھا جو سوسائٹی کی تسلیم شدہ اقدار کے منافی تھی گویا اس دور میں فرد کے مقابلے میں سوسائٹی کو تمام تر اہمیت حاصل تھی جس کے نتیجے میں اردو نظم نے بھی رکھ رکھاؤ، تنظیم اور خود کو مروجہ سانچوں میں ڈھالنے کا طریق اختیار کیا۔ اختر شیرانی اور عظمت اللہ، اس کلاسیکی اندازِ نظر کے مقابلے میں رومانی تحریک کو پوری طرح تو وجود میں نہ لا سکے تاہم انہوں نے اپنی جہت میں تبدیلی پیدا کر کے اصلاح اور تنظیم کے مقصد کے بجائے اپنے جذبات کے اظہار کو اہمیت بخشی اور یوں نظم کی 'داخلی تحریک' کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ ان میں سے عظمت اللہ اپنے زمانے کی مروجہ نظم اور اس کے موضوعات سے قطعاً مطمئن نہیں تھا اور اسے دم رکنے کا احساس ہو رہا تھا۔ چنانچہ ایک تو اس نے ہندی بحروں کو اختیار کر کے اردو نظم کے لہجے میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کی اور ہیئت کے تجربات کی طرف اپنے زمانے کے اذہان کو متوجہ کیا۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ ایک خاص سانچے کو بار بار استعمال کرنے سے جو میکانکی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ سانچے کی تبدیلی سے ایک بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے تخلیقی قوت اپنے اظہار کے لیے آزادی چاہتی ہے۔ عظمت اللہ نے آزاد نظم کو تو اختیار نہ کیا البتہ تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے مختلف اور متنوع سانچوں کو اختیار کر کے آزاد نظم کی ترویج کے امکانات یقیناً روشن کر دیے بہر حال عظمت اللہ کے ہاں رومانی تحریک کا یہ پہلو ضرور موجود تھا کہ وہ مروجہ اسالیب بیان سے مطمئن نہیں تھا اور اس کی بے قرار طبیعت اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش میں تھی۔ دوسرے عظمت اللہ نے سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں کو پیش کرنے کے بجائے اپنی ذات کے اظہار کو زیادہ اہمیت دی۔ یہ نہیں کہ وہ واقعتاً ذات

کی تہ میں بھی اترا تاہم یہ کیا کم تھا کہ اس نے قومی، وطنی یا نظریاتی موضوعات کے بجائے محبت ایسے "شجرِ ممنوع" کو موضوع بنایا اور یوں نظم کے سلسلے میں زمانے کی عام روش کو بدل دیا۔ عظمت اللہ کی محبت میں کسی گہری کسک کی تلاش بے سود ہے۔ یہ محبت ایک بڑی حد تک سطح کے واقعات اور تجربات سے متعلق ہے اور اس میں عورت کے سراپا کو بیان کرنے کا میلان ہی زیادہ قوی ہے۔ پھر اس محبت میں انفعالی رجحان کا عمل دخل بھی ہے جو اسے گیت کے مزاج سے قریب تر کر دیتا ہے۔ بہرحال عظمت اللہ کی نظم کا طریق کار رومانی تحریک ہی کا ایک حصہ ہے کہ اس میں عورت (ذات) کو اہمیت دینے اور دھرتی کے ثقافتی پہلوؤں سے لطف اندوز ہونے کا رجحان نہایت توانا ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:۔

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی   کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دوان پن کا سن بھی   کہ بھری تھی بِتی تن میں
مرا دن بھی رات تم تھیں مری کائنات تم تھیں

——— تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی

نیلا امبر، ہنستا سورج، رنگ میں ڈوبے، ہوئے بادل   کھلی چھنگوں پر ہلکی دھوپ
دھوئی نہائی بھومی سندر سر پہ سنہری سا آنچل   قدرت کا ایک سہانا روپ

بادل گرجے وہ گھڑگھڑاہٹ آئی لڑھکتی لڑھکاتی   کروڑ ہا گھوڑے دوڑاتی
بارشوں پر بارشیں داختی آئی اور کڑکتی کڑکاتی   پہاڑ لڑھکاتی آئی

بجلی چمکے بادل گرجے، پون کے گھوڑے بدکائے   سوندھا سوندھا آیا چھینٹا
بجلی کوندی، ٹوٹا تارا ہردے کڑک نے دہلائے   پون کا جھکڑ، مینہ کا تڑتڑا

——— برکھا رُت کا پہلا مینہ

یہ ہے اک پھول سا ہاتھ نرم   لگی مہندی یہ ہے گرم گرم
بھلا اب مجھ سے کہاں کی شرم   ذرا آنکھ تو ملاؤ تم
مری نینوں میں سماؤ تم، مرے من میں بسو آؤ تم

——— پہلا آمنا سامنا

بھور بھئی ہے صبح کی دلہن — نے سیج پر لی ہے انگڑائی
بگڑی بکھری رات کی بن ٹھن — وہ سر کی تاروں کی دُلائی
رات کے کالے بادلوں میں سے چاندسی صورت وہ مسکائی

——— صبح

ان چند مثالوں ہی سے عظمت اللہ کے ہاں جذبے کی گھن گرج کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ اس کے ہاں عورت اور مرد کی محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے لیکن اس نے اسے عناصرِ فطرت کی علامات میں بھی منتقل کیا ہے۔ چنانچہ بادل کی کڑک اور گرج میں جنسی جذبے کی کڑک اور گرج صاف سنائی دیتی ہے۔ پھر عورت کے سراپا کو بیان کرتے ہوئے بھی اس نے کسی عمومی ہستی کے بجائے ایک خاص گوشت پوست کی عورت کو ابھارا ہے۔ اسلوب میں بھی ایک نیا آہنگ ہے اور تشبیہوں، استعاروں کے استعمال میں بھی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر عظمت اللہ ان سب لوازم کو اپنی ذات کی کسک کے اظہار کے لیے پوری طرح استعمال کرتا تو اسی سے اردو نظم کی داخلی تحریک کا آغاز ہو جاتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ تاہم عظمت اللہ نے غواصی کے عمل کی طرف نظم کو راغب ضرور کر دیا۔

دوسرا نام اختر شیرانی کا ہے۔ اختر شیرانی کے ساتھ "رومان" کا لفظ اس طور چپک گیا ہے کہ اردو تنقید میں رومانی تحریک کے مزاج کا تعین بھی اب عام طور سے اختر کے رومان کی روشنی میں ہوتا ہے۔ حالانکہ رومانی تحریک ایک وسیع تر شے ہے جو یقیناً جوانی کے معاشقے تک محدود نہیں۔ رومانی تحریک تو ایک تخلیقی ابال کے تحت پامال راستوں کو ترک کرنے اور فرسودہ ڈھانچوں کو توڑ پھوڑ کر نئی قدروں کی تلاش میں منہمک ہونے کا ایک عمل ہے۔ مختصراً رومانی تحریک سوسائٹی پر فرد کی فتح کے مماثل ہے اور وہ سوسائٹی کے خارجی پیکر سے کچھ اخذ کرنے کے بجائے غواصی کے عمل کو اختیار کر کے ذات سے روشنی کی تحصیل کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اختر شیرانی کی رومانی شاعری ایک بڑی حد تک سطحی ہے کہ اس کی حدود جوانی کے معاشقے سے آگے نہیں جا سکیں تاہم اردو نظم کے سلسلے میں اختر کی یہ عطا اہمیت کی حامل ہے کہ اس نے نظم کو ایک سنگلاخی کیفیت سے نجات دلا کر اور اسے سوسائٹی کی کڑی گرفت سے آزاد کر کے فرد کی ذات کی طرف متوجہ کیا۔ بیشک وہ ذات کی گہرائیوں میں اتر نہیں سکا لیکن نظم میں عورت کو محبت کا محور قرار دینے نیز نظریاتی طور پر اسے ایک بلند مقام عطا کرنے میں اس نے بخل سے کام نہیں لیا اور یوں اردو نظم کے رخ کو واضح طور پر موڑ دیا۔

اختر شیرانی کی نظموں کے مطالعہ سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ اس کا موضوع اسلاف کے کارناموں

کا بیان یا خودی کی فلسفیانہ توضیح نہیں بلکہ کائنات میں عورت کی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ ان نظموں میں عورت زندگی کے ایک خاص رخ کی علامت بن کر نمودار ہوئی ہے اور اختر نے اس کی تخلیقی حیثیت کو واضح کیا ہے۔ اس کے نزدیک عورت صرف حسن اور خیر ہی کا سرچشمہ نہیں بلکہ تخلیق اور محبت کا منبع بھی ہے۔ یہ عورت ایک ایسی نسوانی ہستی ہے جو تمام سلماؤں اور ناہیدوں میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ بے شک اس خاص زاویے کو اختیار کر کے اختر نے غزل کے مزاج سے اپنی مطابقت کو بھی ظاہر کر دیا ہے کیوں کہ غزل بھی بتوں کو عبور کر کے ان کی "مشترکہ صفت" تک رسائی حاصل کرتی ہے تاہم اس سے کم از کم یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ اختر کے ہاں نظریاتی طور پر عورت ہی کو باقی سب اشیاء پر فوقیت حاصل ہے۔ اس سے دوسرا نتیجہ یہ اخذ ہوتا ہے کہ عورت کے ضمن میں اختر کا عام رجحان زیادہ تر تخیلی اور افلاطونی ہے۔ یعنی اس کے ہاں عورت اپنی گوشت پوست کی حیثیت میں نمودار نہیں ہوئی (اس کا ذکر آئے گا) نظریاتی سطح پر اختر نے عورت کو جو اہمیت دی ہے اس کے ثبوت میں یہ چند مثالیں دیکھیے:

ہر اک تصویر کے رنگوں میں نکہت اس کی آوارہ
حسین اور خوشنما اشعار شاداب اس کے نغموں سے
ہمارے بربطوں کے تار بے خواب اس کے نغموں سے
بتوں کے مرمریں پردوں میں نکہت اس کی آوارہ
غرض جب تک یہ دنیا ہے اور اس کی خوشنمائی ہے
ہماری زندگی پر صرف عورت کی خدائی ہے

—————عورت

کہاں میں اور کہاں تو، ذرّہ میں، مہرِ درخشاں تُو
جو امرِ واقعی ہے میں وہ کرتا ہوں بیاں تجھ سے
تری صورت تو مجھ سے بڑھ کے شادابی کا پیکر ہے
بجا ہے گر ہو شرمندہ بہارِ گلستاں تجھ سے
مجھے اس پر ہزاروں افتخار و ناز ہیں سلمےٰ،
کہ نسبت دے رہی ہے مجھ کو شاعر کی زباں تجھ سے

—————عورت اور پھول

یک بیک اک شفق اندام ستارہ ٹوٹا

بن کے اک غنچۂ زریں گرا وادی میں

اور اک خواب نما پھول کھلا وادی میں

——— کلوپٹرا

حیات و حرمت و مہر و وفا کی شان ہے عورت

شباب و حسن و انداز و ادا کی جان ہے عورت

حجاب و عصمت و شرم و حیا کی کان ہے عورت

جو دیکھو غور سے ہر مرد کا ایمان ہے عورت

اگر عورت نہ ہوتی کل جہاں ماتم کدہ ہوتا

اگر عورت نہ ہوتی ہر مکاں اک غم کدہ ہوتا

——— عورت

وہ جذبہ جو نسائی جذبوں کا منتہا ہے

دنیا میں نام اس کا اک ماں کی ماتما ہے

آغوشِ ناز گنجِ اقبال سے بھرا ہے

یا خوابِ روح مستِ تعبیر ہو رہا ہے

رہ رہ کے ماتما کا اظہار کر رہی ہے

بے تاب ہو رہی ہے اور پیار کر رہی ہے

——— ماتما

یہ چند مثالیں اختر کے مسلک کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں۔ دوسری نظموں کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ اختر کو ساری کائنات ہی ایک عورت کے روپ میں نظر آتی ہے۔ اس کے اس قسم کے اشعار کہ:

سارے عالم پر ہے اک گہرا نشہ چھایا ہوا

ساری دنیا پر ہے اک دوشیزگی چھائی ہوئی

——— اندھی لڑکی

یا　　اسی کی بو ہے دنیا کے لچکتے غنچہ زاروں میں
اسی کا رنگ گلشن کی مہکتی نو بہاروں میں،

———عورت

اس کے اندازِ فکر کی پوری طرح نمائندگی کرتے ہیں۔ نفسیاتی مطالعہ کرنے والے تو اختر کے اس طریق فکر میں شائد ماں سے وابستگی [۱] کی ایک واضح صورت بھی تلاش کریں۔ عورت کو بیک وقت پاکیزگی، رفعت اور حسن کی علامت اور بے وفا اور ہرجائی کا لقب دینے کی روش اختر کے ہاں اوڈیپس الجھن کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ اس ضمن میں غزل سے گہرے شغف نے بھی اختر کے ردِ عمل کو بطور خاص متاثر کیا ہے اور اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ اختر نے خود کو اس الجھن سے آزاد کرنے اور عورت کے سلسلے میں نظم کے طریق کار کو اپنانے کی کوشش تو کی ہے لیکن چند ناموں یا نوخیز جوانی کی افلاطونی محبت اور اس کے مظاہر کے تذکرے کے سوا اور کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہو سکا۔ دوسرے لفظوں میں اختر نے سلمیٰ، ناہید اور دوسرے نام لے کر عورت کے ایک خاص روپ کو اجاگر تو کیا ہے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ گوشت پوست کی زندگی میں یہ خاص عورت موجود نہیں مثلاً "میری داستانِ حیات" میں لکھا ہے:

کبھی سلمیٰ کے رومانِ حسیں کے تذکرے کیجیے
کبھی عذرا کے افسانے کو عشقِ رائیگاں کہیے
کبھی پروین کی مرگِ عاشقی پر فاتحہ پڑھیے
کبھی شمسہ کے زہر آلود ہونٹوں کا بیاں کہیے
کبھی شیریں کے مستانہ تبسم کا بیاں کیجیے
کبھی سلمیٰ کے خونیں آنسوؤں کی داستاں کہیے

اس مثال سے صاف ظاہر ہے کہ اختر کے ہاں کوئی گوشت پوست کی عورت نہیں ابھری بلکہ اس نے شمسہ، پروین، عذرا اور سلمیٰ میں ایک ہی مثالی عورت کو دیکھا ہے تلمیحات کی زبان میں یہی عورت سلمیٰ، نور جہاں اور شیریں بن کر ابھرتی ہے اور یوں اختر کے مسلک کو آئینہ کر دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس خاص میدان میں اختر غزل

---

[۱] Mother Fixation

کے طریقِ کار سے متاثر تھا اور کسی خاص عورت کے بجائے ایک مثالی عورت کی تعریف میں رطب اللساں تھا۔ جہاں کہیں وہ محبت کی واردات میں گم ہوا ہے وہاں بھی بات، انگوٹھی، رومال یا محبوبہ کے شہر کے بیان سے آگے نہیں جا سکی۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اختر کی نظموں میں محبوبہ کے جسم کا قرب موجود نہیں اور اختر نے صرف اوائل جوانی کی افلاطونی محبت ہی کو اجاگر کیا ہے۔ حقیقت کی دنیا سے فرار حاصل کر کے تخیل کی دنیا میں پناہ لینے کی روش اختر کا ایک محبوب رجحان بھی ہے۔ مثلاً وہ اکثر دنیا کے ہنگاموں سے دور ایک آسمانی فضا کے خواب دیکھتا ہے۔ یہ آسمانی فضا کوئی چمن، جزیرہ یا وادیٔ اسرار ہے جہاں سرمدی آواز کا راج ہے۔ یہی وہ سرزمینِ عشق ہے جو اختر کے خوابوں کا مسکن ہے۔ چنانچہ جب وہ کہتا ہے کہ "اے عشق کہیں لے چل" تو دراصل اس آب و گل کی دنیا سے بھاگ کر تخیل کی کسی وادی میں پہنچنے کی آرزو کرتا ہے۔ اختر کا یہ سارا میلان خالصتاً رومانی ہے لیکن اختر کے ہاں المیہ یہ ہوا کہ ایک تو اس نے سلمیٰ، عذرا یا ناہید میں ایک مثالی عورت تلاش کرنے کی کوشش کی، خود عذرا، سلمیٰ یا ناہید کے قریب نہیں آیا۔ یوں محبت میں تجربہ اور کسک کا عنصر پیدا نہ ہو سکا۔ دوسرے وہ ایک ایسے تخیلی مسکن کی آرزو کرتا رہا جو دراصل اس کی ذات کے باہر ایک "گوشۂ عافیت" تھا۔ گویا اختر کا ردِ عمل اوائل جوانی کا ردِ عمل تھا اور وہ کسی یوٹوپیا[1] کا خواب دیکھنے میں منہمک تھا۔ اگر وہ اس تخیلی مسکن کی تلاش میں باہر کے بجائے اپنی ذات کی طرف منعطف ہوتا، تو یقیناً رومانی تحریک کے اصل مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اعلیٰ پائے کی نظمیں لکھتا۔ موجودہ صورت میں اس کے ہاں محبت اور عورت کے بیان میں ایک تخیلی زاویۂ نگاہ ابھرا ہے جو نظم کے اصل مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔ تاہم اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ اختر وہ پہلا اہم شاعر ہے جس نے نظم کے رُخ کو خارج سے باطن کی طرف موڑا ہے اور عورت کو اہم ترین موضوع کے طور پر پیش کر کے نظم کو داخلیت کی راہ دکھائی ہے۔

---

[1] Utopia

(۸)

ہر چند اردو نظم کی اس رومانی تحریک نے انکشافِ ذات کے عمل کو پیش نہیں کیا تاہم تبلیغ اور تخاطب کے کھردرے اور بلند آہنگ انداز میں ملائمت اور گداز ضرور پیدا کر دیا؛ چنانچہ رومانی تحریک کے فوراً بعد جو نیم رومانی تحریک وجود میں آئی وہ نظریاتی طور پر تو ایک بڑی حد تک حالؔی اور اقبالؔ اور کسی حد تک انقلاب اور مارکسزم کے نظریات سے متاثر تھی، تاہم اس میں رومانی اسلوب کی کچھ صفات بھی شامل ہوئیں جن کے باعث نظم کا وہ سپاٹ پن مدھم پڑ گیا جو حالؔی کے دور میں تقویت حاصل کر چکا تھا۔ بحیثیت مجموعی یہ رومانی تحریک جس میں حفیظؔ، جوشؔ اور ترقی پسند شعراء کے نام شامل ہیں۔ دراصل اسلوب اور مواد، دونوں اعتبار سے اقبالؔ کی خوشہ چینی ہی کی ایک صورت ہے۔

نظم کی اس نیم رومانی تحریک پر اقبالؔ کے جو اثرات مرتسم ہوئے ان میں اسلوب اور لہجے کا اثر نسبتاً قوی تھا۔ خود اقبالؔ کے ہاں یہ لہجہ اس کے زمانے کی مختلف آوازوں اور اقبالؔ کی اپنی فعال شخصیت کے امتزاج سے تشکیل پذیر ہوا تھا لیکن اس کے بعد آنے والے شعراء نے ایک بڑی حد تک محض اس لہجے کی تقلید کی۔ حالؔی کے زمانے میں سماج کو فرد پر فوقیت حاصل تھی اور اس لیے شعر نے بھی آسان، سیدھا سادھا اور غیر مبہم انداز اختیار کر لیا تھا، تاکہ شاعر کی بات بآسانی عوامی سطح پر سمجھی جا سکے۔ لیکن اقبالؔ کے ہاں انفرادیت کی نمو کے تحت لہجے کی تبدیلی نمودار ہوئی، سطح پر یہ تبدیلی زبان کی سادگی کے بجائے فارسی اندازِ تکلم کو اختیار کرنے کی ایک صورت تھی، شاید اس کی وجہ ایک بڑی حد تک نفسیاتی تھی کہ شاعر اپنے تخلیقی اُبال کے تحت اظہار کے مروجہ سانچوں سے مطمئن نہیں ہوتا اور عوامی سطح سے ہٹ کر بات کرتا ہے۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ فارسی آمیزی کا یہ رجحان مستحسن بھی ہے، مقصد تو تخلیقی دباؤ کی جہت کو واضح کرنا ہے جو مروجہ اسلوب سے انحراف کرتی ہے ورنہ فارسی آمیزی سے ہٹ کر بھی اسلوب کے اجتہادی انداز کو قائم کیا جا سکتا ہے۔ بہرحال اقبالؔ نے جو نیا لہجہ اختیار کیا۔ اس میں خطیبانہ انداز تو اس نے زمانے کی خطیبانہ روش سے اخذ کیا۔

فارسی آمیزی کی روش "بیان کی وسعت" کے پیش نظر اختیار کی اور اس میں اپنی فعال شخصیت کا اضافہ کر کے ایک نہایت جاندار اسلوب پیش کر دیا۔ لیکن اقبال کے بعد آنے والے شعرا کے ہاں اقبال کی شخصیت کی توانائی کا فقدان تھا؛ چنانچہ انہوں نے اقبال کے عام لہجے کو تو اختیار کرنے کی کوشش کی لیکن ایک "تاؤ" کی کمی نے ان کے ہاں تقلیدی روش کو ابھارا نہ کہ تخلیقی روش کو۔ جوش اس روش کی المناک مثال ہے کہ اس کے ہاں ذات کی توانائی کا فقدان ہے اور اس کا اسلوب محض گونجتے اور تھرکتے ہوئے الفاظ کا ایک ڈھیر سا دکھائی دیتا ہے۔ لفظ مقصود بالذات نہیں بلکہ اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ ایک عظیم شاعر لفظ کو یوں استعمال کرتا ہے کہ یہ اس کی شخصیت کے مقابلے میں بے دست و پا ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن معمولی شاعر کو سامنے پا کر لفظ دلیر ہو جاتا اور اس کی شخصیت پر چھا جاتا ہے جوش کے ہاں یہ حادثہ ہوا ہے کہ الفاظ اس کی شخصیت پر مسلط ہو گئے ہیں۔ ان جنات کی طرح جو پیر کے قبضۂ قدرت سے نکل کر خود پیر پر قابض ہو گئے ہوں، لیکن اقبال کے اسلوب کا اثر جوش تک ہی محدود نہیں حفیظ، فیض اور ترقی پسند شعرا کی ایک پوری قطار اقبال سے متاثر نظر آتی ہے ــــ ان سب کے ہاں خطابت کا انداز، فارسی تراکیب کا استعمال اور لہجے کی بلند آہنگی ایک مشترکہ میراث کے طور پر موجود ہے۔

اسلوب کے علاوہ موضوع کے ضمن میں بھی اقبال سے اثرات قبول کرنے کا چلن عام ہے۔ مثلاً اقبال کے ہاں دو قوتیں متحرک تھیں، سوسائٹی کی قوت اور فرد کی قوت! اقبال ایک طرف تو سوسائٹی یا ملت کے "کُل" کو قائم رکھنا چاہتا تھا اور اس کے تحت ایسی نظمیں لکھ رہا تھا جن میں عوامی اپیل زیادہ تھی دوسری طرف وہ فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے ایک حد تک آزاد دیکھنے کا بھی متمنی تھا۔ مؤخر الذکر اقدام اقبال کے ہاں انفرادیت کی نمو کا ایک منطقی نتیجہ تھا۔ اقبال کی عطا یہ ہے کہ اس نے سوسائٹی اور فرد میں ایک نئی سطح پر مفاہمت تلاش کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے بعد آنے والوں نے خود کو محض اس موضوع کی گردان تک محدود رکھا مثلاً جوش کے ہاں انقلاب کا سارا فلسفہ سوئے ہوئے ہم وطنوں کو جگانے کی وہی کوشش ہے جس کا اقبال سے آغاز ہوا تھا، فرق صرف یہ ہے کہ اقبال نے فرد کو روحانی طور پر متحرک ہونے کی ترغیب دلائی تھی جب کہ جوش کے ہاں مادی نقطۂ نظر محیط ہے۔ حفیظ جالندھری کے ہاں کوئی ایسا خاص نقطۂ نظر تو نہیں ابھرا البتہ اس نے عوامی سطح سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش عام طور سے کی ہے مثلاً عورتوں میں بے پردگی کے خلاف اس کی نظمیں یا حب الوطنی کے جذبے کے تحت وطن کی حمد و ثنا یا عوام کے مذہبی جذبات کی تسکین کے لیے بڑے جذباتی انداز میں اسلاف کے کارناموں کو پیش کرنے کی روش۔ یہ تمام باتیں مقبولِ عام نظریات کو پیش کر کے

عوام سے داد وتحسین وصول کرنے کی کوشش کے سوا اور کچھ نہیں۔ جوش کے ہاں بظاہر مذہبی جھکاؤ موجود نہیں اور اس نے خود کو اکثر و بیشتر مذہب و ملت کے تصورات سے بلند و بالا قرار دینے کی بھی کوشش کی ہے لیکن غالباً یہ سب سطح کی باتیں ہیں؛ چنانچہ جوش نے جو مرثیہ سید الشہداؑ لکھا ہے اسے اگرچہ اس نے انقلاب کے مصنوعی فلسفے کی ترویج کے لیے آلۂ کار بنانے کی سعی کی ہے تاہم اس سے جوش کے ان مذہبی اعتقادات کی ایک جھلک ضرور مل جاتی ہے جو اسے نہایت عزیز ہیں۔ یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ جوش کا انداز نظر مذہبی بنتا ہے یا غیر مذہبی! دیکھنے کی بات فقط یہ ہے کہ جوش کے ہاں ایسی نظمیں لکھنے کی روش عام ہے جن کا مقصد سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگ ہونا اور سوسائٹی کی خوشنودی حاصل کرنا ہے۔ سوسائٹی کی اقدار سے ہم آہنگی ان نظموں سے بھی ثابت ہوتی ہے جو اجنبی تہذیب کے خلاف لکھی گئیں یا جن میں سماج کی ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں کو نشانۂ طنز بنایا گیا۔ یہی حال حفیظ کا بھی ہے کہ اس نے قوم کی اس بے راہروی کی نشان دہی کی جو مغربی تہذیب کے نفوذ کے باعث پیدا ہو گئی تھی۔ اس ضمن میں جوش کی طرح حفیظ بھی اقبال کے ایک اہم رجحان سے متاثر تھا۔ حفیظ کے ہاں حب الوطنی کے تحت نظمیں لکھنے کی روش بھی اقبال ہی سے ماخوذ ہے۔ غالباً اس روش کا مقصد بھی اجنبی تہذیب کی یلغار سے اپنی تہذیب اور وطن کے تحفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں حفیظ کے ہاں فطرت پرستی کے رجحان کی نوعیت اس مثبت عمل کی سی نہیں جس کے تحت شاعر فطرت سے اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کر کے ایک نئی احساسی سطح کی تلاش کرتا ہے۔ بہرحال سوسائٹی کی اقدار کا نقیب اور داعی بننے کا جو رجحان اقبال کے ہاں ابھرا تھا، جوش اور حفیظ نے ایک نسبتاً پست سطح پر اس کی تقلید کی ہے۔

لیکن اقبال کے ہاں فرد کو آزادی دلانے کا ایک رجحان بھی موجود تھا جو رومانی نقطۂ نظر کا ایک اہم پہلو ہے۔ اقبال فرد کی انفرادیت کو متحرک کرنے کے لیے بعض پرانی دیواروں کو ڈھا دینے کے حق میں بھی تھا۔ رومانی تحریک بھی اپنی انتہائی صورت میں ایک زبردست تخریبی عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے لیکن اقبال نے شروع سے آخر تک اعتدال اور توازن کا دامن نہیں چھوڑا اور زیادہ سے زیادہ بعض قابلِ نفرت غیر ہمواریوں کے خلاف ایک صدائے احتجاج بلند کرنے تک ہی خود کو محدود رکھا۔ زر کی غیر مادی تقسیم کے خلاف احتجاج اور فرد کو اپنی خودی تک رسائی پانے کی تلقین! یہ سب باتیں اقبال کے ہاں ایک رومانی نقطۂ نظر ہی کے باعث تھیں۔ اقبال کے بعد آنے والے شعرا نے اس خاص ضمن میں اقبال کے دکھائے ہوئے راستے ہی کو اختیار کیا؛ چنانچہ جوش کا انقلابی نعرہ

توڑ پھوڑ کے اس رجحان ہی کی ایک صورت ہے جس کا اقبال سے آغاز ہوا تھا اور فرد کے مقابلے میں "انسان" اور آدمی کی بلند بانگ وکالت بھی اقبال ہی سے اکتساب کی ایک صورت تھی، حفیظ کے ہاں انفرادیت کا عمل کچھ زیادہ اجاگر نہیں کہ وہ ایک بلند سطح پر کھڑے ہو کر گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتا چلا گیا کے تحت دیکھتا چلا گیا ہے۔ نہ تو اس نے اقبال کی طرح احساسی طور پر خود کو اس گزرتے ہوئے کارواں سے ہم آہنگ کیا ہے اور نہ خود نیچے اتر کر انبوہ میں شامل ہوا ہے۔ اس کا منصب محض ایک تماشائی یا سیاح کا سا ہے۔ تماشائی کا منصب اس بات سے بھی عیاں ہے کہ حفیظ کی نظم میں یاس یا کسک موجود نہیں جو زندگی سے متصادم ہونے کے بعد شاعر کو حاصل ہوتی ہے چنانچہ رجائیت کی ایک خفیف جھلک اس کے کلام میں سدا موجود رہتی ہے۔ یہی حال جوش کا ہے۔ جوش اپنے داخلی تصادم یا ذات کے اندر برپا ہونے والے طوفان کو پیش کرنے کی بہ نسبت مستقبل کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اس کا نظریۂ انقلاب کسی یوٹوپیا کی تخلیق کی نشان دہی تو کرتا ہے تاہم خود جوش اس یوٹوپیا، کے خدوخال کو نمایاں کرنے سے قاصر ہے۔ یہ محض ایک رومانی اندازِ نظر کا قدرتی اور منطقی نتیجہ ہے مگر اس سے جوش کو نقصان یہ پہنچا ہے کہ اس کے ہاں شخصی سطح پر تاثر قبول کرنے کی روش دب کر رہ گئی ہے۔ جوش اپنے زمانے کے اس پرجوش لیڈر کی طرح ہے جو عوام کو سہانے خواب دکھا کر سوسائٹی کے فرسودہ نظام کو بدلنے کی ترغیب دے لیکن جس نے نہ تو سہانے خواب کو خود دیکھا اور اس کا تجربہ کیا ہو اور نہ جسے فرسودہ نظام سے براہِ راست متصادم ہونے کی سعادت ہی نصیب ہوئی ہو۔ چنانچہ جوش کی نظم مختلف مروّجہ نظریات کو شعری سانچوں میں ڈھالنے کی ایک صورت ہے۔ اس میں شاعر کا تخلیقی ابال، اجتہادی اندازِ نظر یا اس کی ذات سے ابھرنے والی گہری کسک موجود نہیں۔ فقط لفظوں کی گونج، خطابت کا گھمبیرتا اور ان کی نمائش کا راج ہے۔ یہی جوش کا المیہ ہے۔

اقبال کے اثرات فقط جوش، حفیظ اور ان کے معاصرین تک محدود نہیں تھے۔ تاہم چونکہ یہ شعرا اقبال سے براہِ راست متاثر تھے۔ اس لیے ان کے ہاں اقبال کی آواز نسبتاً زیادہ گہری ہے۔ ان کے بعد آنے والے ترقی پسند شعرا نظریاتی طور پر تو اقبال سے متصادم تھے تاہم اسلوب اور لہجے کے ضمن میں ان کے ہاں بھی اقبال کے اثرات ہی زیادہ قوی ہیں۔ واضح رہے کہ آغازِ کار میں ترقی پسند اور داخلیت پسند شعرا میں کوئی حدِ فاصل قائم نہیں تھی؛ چنانچہ ایک طویل عرصے تک تمام جدید نظم گو شعرا کو ترقی پسند شاعری کا داعی اور علم بردار قرار دیا گیا۔ غالباً اس غلط فہمی کا باعث یہ تھا کہ اس دور کی ترقی پسند شاعری مزاجاً نیم رومانی تھی۔ یہ بات اقبال کی خوشہ چینی کی ایک صورت بھی تھی، وہ یوں کہ اقبال نے خارج کی دنیا کی طرف قاری کی توجہ کو مبذول کیا تھا اور

کہیں کہیں دولت کی غیر مادی تقسیم کے خلاف احتجاج بھی کیا تھا "کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو" کا نعرہ اس ضمن میں بطور ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعرا نے سماجی شعور کی یہ روایت اقبال سے اخذ کی اور اس میں مارکسزم کا اضافہ کر کے اقبال کے دوسرے نظریات سے انحراف کیا۔ تاہم مزاجاً یہ ایک ہی روش تھی یعنی خارج کے مسائل کو دیکھنے کی روش۔ سارا فرق ان مسائل کو ہموار کرنے کے سلسلے میں پیدا ہوا! اقبال اس ضمن میں فرد کی انفرادیت کو بروئے کار لانا چاہتا تھا اور یہی اقبال کی اہم ترین عطا بھی ہے۔ جوش انقلاب لانے کا خواہاں تھا۔ اگرچہ انقلاب کی ہیئت اور مزاج سے وہ قطعاً نا آشنا تھا۔ غالباً اس کا "انقلاب" اس کے اپنے زمانے کے سیاسی نعرے "انقلاب زندہ باد" سے ماخوذ تھا۔ لیکن ترقی پسند شعرا اس سلسلے میں کسی ابہام یا گومگو کے عالم میں گرفتار نہیں تھے۔ ان کے سامنے ایک واضح منزل تھی اور وہ معاشرے کو بدلنے کے لیے مارکسزم کے مؤقف کو اختیار کرنے کے متمنی تھے۔ بے شک معالجے کی حد تک تو اقبال اور ترقی پسند شعرا میں اختلاف موجود تھا تاہم خارجی مسائل کی طرف دیکھنے کا زاویہ ان میں یقیناً مشترک تھا۔ ترقی پسند شعرا کے ہاں اقبال کا اثر اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ انھوں نے خارجی زندگی میں تبدیلی لانے کے لیے ایک مکمل حقیقت پسندانہ رویہ اختیار نہ کیا بلکہ رومان کے راستے سے ہو کر اس کی طرف بڑھے۔ عدم کا شعر:

میں میکدے کی راہ سے ہو کر گذر گیا

اس صورتِ حال کی بڑی اچھی عکاسی کرتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہوا اور ترقی پسند شعرا نے ایک واضح مسلک کے پیشِ نظر وہ سیدھا سپاٹ راستہ آغازِ کار میں ہی کیوں نہ اختیار کیا جو بعد ازاں ان کو بے حد عزیز تھا اور جس کے تحت تقسیم کے بعد کی ترقی پسند نظم وجود میں آئی تھی؟ جواب اس کا یہ ہے کہ ترقی پسند نظم اقبال کے رجحانِ انفرادیت سے بھی ایک حد تک متاثر تھی لیکن اس اہم تبدیلی کے ساتھ کہ اس نے فرد کو بحیثیت ایک "کل" پیش کرنے کے بجائے صرف اس کے رومانی یا عشقیہ تجربے کی عکاسی کی! قیاس غالب یہ ہے کہ اقبال کا یہ رجحانِ انفرادیت ترقی پسند شعرا تک منتقل ہونے کے دوران میں اختر شیرانی کے خالص رومانی اندازِ نظر سے ملوث ہو گیا؛ چنانچہ تقریباً تمام اہم ترقی پسند شعرا کے ہاں رومان کے راستے سے حقیقت تک رسائی پانے کا ایک واضح رجحان دکھائی دیتا ہے اسی لیے ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک قرار دینے میں قطعاً کوئی حرج نہیں!

رومان کے راستے سے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیض کے ہاں بہت واضح ہے لیکن فیض ہی کو تو اس

سلسلے میں اولیت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ فیضؔ کے اس اقدام کے دو پہلو ہیں۔ پہلا یہ کہ فیضؔ نے شعر کو اس خالص رومانی فضا سے نجات دلائی جس نے اخترؔ شیرانی کے اثرات کے تحت نظم کو محدود کر دیا تھا۔ فیضؔ کی یہ عطا قابلِ ذکر ہے کہ اس نے عرفانِ ذات کی حدود کو عرفانِ کائنات کی حدود تک پھیلا دیا اور اپنے ذاتی غم کو کائناتی غم میں متبدل کرنے کی کوشش کی۔ فیضؔ کے اس اقدام میں غزل کے مزاج سے اس کی ہم آہنگی کا بھی ہاتھ تھا کہ غزل شخصی تجربے کے عمومی رُخ کو منظرِ عام پر لاتی ہے۔ تاہم نظم میں تحرک اور کشادگی کی جو آمیزش فیضؔ کے ہاتھوں ہوئی، اس کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ فیضؔ نے "اندر کی دنیا" کو ایک خاص مقصد کے تحت باہر کی دنیا کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہ مقصد عام سطح پر تو رومان کو تج کر "حقیقت" کا شعور دلانے کی ایک کاوش تھی اور نظریاتی سطح پر مروّجہ نظام سے بے اطمینانی کا اظہار کر کے کسی "روشن سحر" کو دیکھنے کا ایک زاویہ تھا۔ ایسا بہت کم ہوا کہ فیضؔ نے مروّجہ نظام سے بے اطمینانی میں مبتلا ہو کر خود اپنی ذات کے اندر غوطہ لگانے اور ایک نئی "مفاہمت" تلاش کرنے کی کوشش کی ہو۔ اس نے مرض کا علاج ایک خاص نسخے کے استعمال میں دیکھا اور اپنی نظموں کا ڈھانچہ کچھ یوں تیار کیا کہ پہلا حصہ "مرض" اور دوسرا "علاج" کی صورت اختیار کر گیا اور بے احتیاطی یہ کی کہ ان دونوں حصوں کے سنگم میں امتزاج اور ملائمت کی کیفیت پیدا نہ ہونے دی، چنانچہ اس سے وہ "جھول" نمودار ہوا جس کا احساس ایک عام قاری کو فی الفور ہو جاتا ہے۔ مثلاً :-

تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی وہ رخسار وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں
تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے
ہم پہ مشترکہ ہیں احسان غمِ اُلفت کے
اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں
ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

اور اب گریز ——

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی

یاس و حرمان کے دکھ درد کے معنی سیکھے

—— رقیب سے

یا

آج پھر حسنِ دلآرا کی وہی دھج ہو گی

وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر

رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار

صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر

اپنے افکار کی اشعار کی دنیا ہے یہی

جانِ مضموں ہے یہی شاہدِ معنی ہے یہی

اور اب گریز

آج تک سرخ و سیہ صدیوں کے سائے کے تلے

آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گزری ہے

یہ دونوں مثالیں مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کو نمایاں کرتی ہیں۔ تاہم فیضؔ کے ہاں ہر جگہ یہ بات نہیں اس کی بعض نظموں بالخصوص "میرے ہمدم میرے دوست" میں یہ گریز خاصا قدرتی ہے اور نظم کو جھول سے محفوظ رکھتا ہے۔

فیضؔ کی نظم نگاری کی ابتدا رومان سے ہوئی۔ یہ رومان رسمی اور روایتی نہیں بلکہ ایک جذباتی دھچکے کی پیداوار ہے اور اسی لیے اس میں خلوص بھی ہے۔ مزید یہ کہ فیضؔ کے ہاں محبوبہ ایک منفرد، گوشت پوست کی ہستی کے روپ میں ابھری ہے۔ اس ضمن میں بھی فیضؔ کی نظم کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے کسی عمومی یا تخیلی ہستی کو پیش کرنے کے بجائے ایک سچ مچ کی عورت کو پیش کیا۔ لیکن فیضؔ نے جیسے جانی بوجھ کر محبت کی راہ سے ذات میں اترنے اور وہاں سے ایک زاویۂ نگاہ لے کر باہر آنے کی روش کو ترک کیا اور باہر سے ایک نظریہ مستعار لے کر اپنی تخلیقی قوتوں کا رخ اس کی طرف موڑ دیا۔ فیضؔ کی نظم میں بعدازاں انجماد کی جو کیفیت

پیدا ہوئی وہ اس کے اسی اقدام کے باعث تھی۔ وہ اگر نئی مفاہمت کی تلاش میں اپنی ذات کا رخ کرتا تو "تنہائی" اور "شام" ایسی لاتعداد نظمیں لکھ کر اردو نظم کی سطح کو بلند کر دیتا لیکن نظم کی اصل جہت کو ترک کر کے اس نے خود کو ٹھہرا لیا۔ فیضؔ کے ہاں ذات کی کسک ابھری تھی اور یہی کسک ارتفاع پا کر نسل کی مشترکہ گہری کسک کے اظہار کی صورت اختیار کر سکتی تھی لیکن فیضؔ نے ایک خاص نقطۂ نظر سے لگاؤ کے باعث اسے ایک ثانوی حیثیت دے دی اور یوں "منزل و گام" کے درمیان فراق کی ایک مستقل دیوار کو لا کھڑا کیا۔

رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا میلان فیضؔ تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک مینیفسٹو کے طور پر ساری ترقی پسند نظم کے پیشِ نظر ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو "بڑی محبو" یعنی مارکسزم کے تابع کر دیا ہے یا یوں کہیئے کہ خریداروں کو ایک قسم کا "مال" دکھا کر ایک قطعاً دوسری قسم کا مال خریدنے کی ترغیب دی ہے۔ شاعری میں یہ تاجرانہ اندازِ نظر کمیونزم کے بنیادی مسلک کے مطابق تو نہیں لیکن ترقی پسند شعرا نے اسے اختیار ضرور کیا ہے مثلاً:-

کوئی فطرت کا بہاریں نغمہ
چاند تاروں کا خماریں نغمہ
یا شگوفوں کا نگاریں نغمہ
کون سا گیت سنو گی انجم؟
یا محبت کا ترانہ کوئی
گنگناتا سا فسانہ کوئی
کیسے بنتا ہے نشانہ کوئی
کون سا گیت سنو گی انجم؟
یا بغاوت کا دہکتا ہوا راگ
قلبِ انساں میں سلگتی ہوئی آگ
پھر سے جاگے ہوئے مزدور کے بھاگ
کون سا گیت سنو گی انجم؟

———— (جاں نثار اختر)

تاج تیرے لیے اک مظہرِ الفت ہی سہی
تجھ کو اس وادیٔ رنگیں سے عقیدت ہی سہی
میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

یہ چمن زار یہ جمنا کا کنارا، یہ محل
یہ منقش در و دیوار یہ محراب یہ طاق
اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق
میری محبوب! کہیں اور ملا کر مجھ کو

— تاج محل (ساحر لدھیانوی)

حجابِ فتنہ پرور اب اٹھا لیتی تو اچھا تھا
خود اپنے حسن کو پردہ بنا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے کا ٹیکہ مرد کی قسمت کا تارا ہے
اگر تو سازِ بیداری اٹھا لیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

— نوجوان خاتون سے (مجازؔ)

تمہاری آنکھیں جو میرے سینے میں تیرتی ہیں
کنول کی کلیاں جو میرے دل میں کھلی ہوئی ہیں
انہی سے و د ادر آنکھیں بیدار ہو گئی ہیں
وہ ننھے ننھے چمکتے ہیرے وہ ننھی کنیاں
جو میری آنکھوں کا نور لے کر تمہارے آنچل سے جھانکتی ہیں

پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں
یہ سلسلہ تا ابد چلے گا
ہماری آنکھوں سے آج شعلے برس رہے ہیں
مگر وہ کل کا حسین دن دیکھو کتنا نزدیک آرہا ہے
ہماری آنکھوں سے جب بہاریں چھلک پڑیں گی

——"تمہاری آنکھیں" (سردار جعفری)

رومان سے حقیقت کی طرف جست بھرنے کا یہ عمل ترقی پسند نظم میں ایک بنیادی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اُردو نظم کے ارتقا میں اس موڑ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس سے رومان کی ملائمت اور حقیقت کے کھردرے پن میں ایک مفاہمت پیدا ہوئی۔ بے شک آخر آخر میں ترقی پسند نظم نے ایک خاص سیاسی مسلک کے تحت بجلنا، سرخ سویرا اور مزدور کے لیے سیدھے سپاٹ انداز میں پراپوگنڈہ بھی کیا لیکن اس کا ذکر اس لیے بے کار ہے کہ یہ نظمیں تو شاعر کی ذات سے منقطع ہونے کے باعث شاعری کے زمرے ہی سے خارج ہیں۔ بعض ترقی پسند نظم گو شعرا بالخصوص فیضؔ اور ندیمؔ کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ فن کو نقطۂ نظر پر قربان نہیں کیا جا سکتا؛ چنانچہ انہوں نے اپنی ذات کو خارج کی دنیا سے منسلک کرنے کی کوشش کی۔ اس میں وہ کہیں کامیاب اور کہیں ناکام ہوئے تاہم انہوں نے فن کا بہرحال ساتھ دیا۔ شاعر کے عشق کو زندگی کی خارجی سطح سے منسلک کرنے کی یہی وہ روش تھی جس کے پیشِ نظر ترقی پسند تحریک کو نیم رومانی تحریک کا نام دینے میں کوئی حرج نہیں۔ رومان سے اس تحریک کی وابستگی کا ایک یہ ثبوت بھی ہے کہ ترقی پسند شعرا نے محض رومان اور حقیقت میں صلح صفائی یا تصادم پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ خالص رومانی یا عشقیہ نظمیں بھی لکھیں۔ فیضؔ کی "نقشِ فریادی" کا پہلا حصہ احمد ندیم قاسمی کی متعدد نظمیں اور مجازؔ، ساحرؔ، جاں نثار اخترؔ اور متعدد دوسرے ترقی پسند شعر کے مجموعوں کے ابتدائی اوراق خالص رُومانی نظموں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ یہ خاص رُو اختر شیرانی کی رومانی تحریک سے متاثر تھی مگر ان شعرا کے ہاں اختر شیرانی کے رومان کی سطح کیفیات سے آگے بڑھنے کا ایک واضح رجحان نظر آتا ہے۔ فیضؔ کی نظمیں "انتظار"، "سرودِ شبانہ"، "خدا وہ وقت نہ لائے" اور "یاس"، احمد ندیم قاسمی کی "ترکِ محبت کے بعد"، "رات کی بات"، "آخری سجدہ" اور "جدائی کی پہلی رات"، ساحر لدھیانوی کی "شکست"، جاں نثار اختر کی "تصور"، "دریا کے کنارے"، مجازؔ کی "بربطِ شکستہ"، "ایک غمگین یاد" اور ایسی متعدد نظمیں شاعر کے داخلی ہیجان کا پتہ دیتی ہیں۔ ان نظموں کی کسک، تجربے کی سچائی اور ایک

خاص گوشت پوست کے محبوب سے ہم کلام ہونے کا میلان انہیں اعلیٰ پائے کی شعری تخلیقات میں شامل کرتا ہے۔ المیہ صرف یہ ہوا ہے کہ اپنی ذات کو یوں مس کرنے کے بعد ان شعرا نے اس راستے کا رخ باہر کی طرف موڑ دیا اور ——— نظم کو اجتماعی مفاد کے لیے وقف کر دینے کی کوشش کی۔ اردو نظم کے تدریجی ارتقا میں ترقی پسند نظم کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے شاعر کے باطن کو مس کیا ہے اور محبت کے جذبے کو ایک کشادہ کینوس عطا کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس کام کی تکمیل کے لیے اس نے جو جہت اختیار کی ہے وہ نظم کی بنیادی جہت سے ہم آہنگ نہیں۔ یعنی ان شعرا نے اندر سے باہر کے "کل" کی طرف جست بھرنے کی کوشش کی ہے۔ باہر سے اندر کے "کل" کی طرف نہیں آئے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان ارضی اور سماجی سطح پر بھی "کل" کے تابع ہے اور داخلی اور روحانی سطح پر بھی "کل" ہی سے منسلک ہے (داخلی سطح کے "کل" کو ینگ نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے) ایک رہبر یا مصلح کا کام یہ ہے کہ وہ فرد کو باہر کے "کل" سے منسلک کرنے اور یوں اسے مشین میں ایک پرزہ بنا دینے کی کوشش کرتا ہے تاکہ سوسائٹی کی مروجہ اقدار کے تحت زندگی بسر ہوتی چلی جائے لیکن شاعر اپنی ذات میں غوطہ لگا کر نسل کے اجتماعی لاشعور یا "داخلی کل" سے رابطہ استوار کرتا اور وہاں سے نئی قدریں لے کر برآمد ہوتا ہے۔ ترقی پسند نظم گو شعرا نے باطن کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھایا (اور یہ ان کی ایک اہم عطا ہے) لیکن جب انہوں نے ارادی طور پر "خارجی کل" کے پرچم تلے جمع ہونے کی کوشش کی تو ان کی نظم شاعری کے اصل مزاج سے دست کش ہو کر موضوعاتی اور خارجی رنگ اختیار کرنے لگی۔ بے شک ترقی پسند شعرا میں سے چند عمدہ فنکاروں مثلاً فیض اور ندیم نے خاصی احتیاط برتی اور اسی لیے ان کے فن میں توانائی، رفعت اور اثر انگیزی کی صفات باقی رہیں لیکن فروانجلی سطح کے شعرا کے ہاں یہی بات نظریاتی تبلیغ میں ڈھل گئی جس سے فن کو سخت دھچکا پہنچا۔

ترقی پسند شعرا نے خارجی زندگی کو دیکھنے کا زاویہ ہی اقبال سے مستعار نہیں لیا بلکہ اسلوب کی بلند آہنگی بھی اقبال ہی سے اخذ کی۔ یوں دیکھئے تو اسلوب کی یہ بلند آہنگی ترقی پسند تحریک کے عزائم کے مطابق بھی تھی ترقی پسند تحریک کا مقصد عوام کو مخاطب کر کے ان میں جوش اور ولولہ ہی پیدا نہیں کرنا تھا بلکہ انہیں ایک فتیشلی کیفیت میں مبتلا کرنا بھی تھا۔ اس کے لیے بلند آواز کے علاوہ ایک مخصوص آہنگ بھی درکار تھا تاکہ انبوہ ڈھول کی ایک مخصوص تال پر تھرکتا چلا جائے۔ اقبال کے ہاں بات ذرا مختلف تھی۔ بے شک اقبال کی آواز بھی بلند آہنگ تھی اور اس نے ایک بلند ٹیلے پر سے عوام کو مخاطب کیا تھا لیکن یہ آواز اقبال کی داخلی توانائی کے باعث تھی اس سے بحث نہیں کہ اقبال کی یہ آواز کہاں تک حق بجانب تھی لیکن اس سے انکار نہیں کہ یہ اس کی اصل

آواز ضرور تھی۔ اقبالؔ کے فوراً بعد جو شعرا آئے ان میں سے بیشتر نے بلند آواز میں بات کرنے کی ایک شعوری کوشش کی تاکہ فضا کی تیز اور بلند بولے سے خود کو ہم آہنگ کر سکیں اور اس میں وہ خاصی ریاضت کو بروئے کار بھی لائے مگر اصل اصل ہے اور نقل نقل! ایک ایسے شخص کا تصور کیجیے جس کے گلے میں ایک قدرتی توانائی ہے اور جس کے سینے میں اتنی طاقت ہے کہ وہ اپنی آواز کو دور دور تک پہنچا سکتا ہے اور پھر ایک ایسے شخص کا تصور کیجیے جس کی آواز تو مخفی ہو لیکن جسے لاؤڈ سپیکر حاصل ہو گیا ہو اور اب وہ اپنی آواز کو دور دور تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہو۔ اقبالؔ کے بعد جوشؔ اور بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں لاؤڈ سپیکر استعمال کرنے کا یہ رجحان بہت توانا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے جو آواز کو مصنوعی طور پر بلند کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں:

اٹھ اور زمیں پہ نیا لالہ زار پیدا کر — نہ آئی ہو جو کبھی وہ بہار پیدا کر
عقول مردہ و مرطوب نوعِ انساں میں — شرار و شعلہ و دود و بخار پیدا کر
مٹا دے سلسلۂ آلِ خلد و نسلِ جحیم — اٹھ اور ملتِ حکمت شعار پیدا کر
ضمیر اہلِ مناجات کے تعلق میں — خروشِ جذبۂ تکمیل کار پیدا کر
کلاہِ خواجگیٔ کائنات کج کر کے — نیا زمانہ نیا روزگار پیدا کر

—— نوجواں سے خطاب (جوشؔ ملیح آبادی)

اس نظم میں لاؤڈ سپیکر کے استعمال کا احساس کچھ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب اقبالؔ کی اسی موضوع پر مندرجہ ذیل نظم نظروں کے سامنے آتی ہے۔ جوشؔ کے ہاں ایک مصنوعی بلند آہنگی اور لفظوں کا بار گراں ہے جب کہ اقبالؔ کی آواز میں توانائی کے باوصف ملائمت موجود ہے:

دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر — نیا زمانہ نئے صبح و شام پیدا کر
خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو — سکوتِ لالہ و گل میں کلام پیدا کر
اٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں — سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر
میں شاخِ تاک ہوں میری غزل ہے میرا ثمر — مرے ثمر سے مئے لالہ خام پیدا کر
مرا طریق امیری نہیں فقیری ہے — خودی نہ بیچ، غریبی میں نام پیدا کر

—— جاویدؔ کے نام (اقبالؔ)

ترقی پسند شعرا کے ہاں بلند آہنگ میں بات کرنے کا انداز ان چند ٹکڑوں سے واضح ہو سکتا ہے:

جلالِ آتشِ برگ و سحاب پیدا کر　　اجل بھی کانپ اٹھے وہ شباب پیدا کر
ترے خرام میں ہے زلزلوں کا رازِ نہاں　　ہر ایک گام پہ اک انقلاب پیدا کر
صدائے تیشۂ مزدور ہے ترا نغمہ　　تو سنگ و خشت سے چنگ و رباب پیدا کر
تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر　　جو ہو سکے تو ابھی انقلاب پیدا کر

—— نوجوان سے (مجاز)

ہونے لگے نابود خداوندِ زر و سیم　　پیدا ہوئی حاجت کے تحت مال کی تقسیم
اب وقت کے ہاتھوں میں ہے انصاف کی میزان —— بیدار ہے انسان
تھرا کے گرے جاتے ہیں شاہوں کے علم آج　　اکھڑے نظر آتے ہیں حکومت کے قدم آج
نعروں سے بغاوت کی ہے گونجا ہوا میدان —— بیدار ہے انسان

—— بیدار ہے انسان (جاں نثار اختر)

جشن بپا ہے کٹیاؤں میں اونچے ایوان کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے بگڑے تیور دیکھ کے سلطان کانپ رہے ہیں
جاگے ہیں افلاس کے مارے اٹھے ہیں بے بس دکھیارے
سینوں میں طوفاں کا تلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے
چوک چوک پر گلی گلی میں، سرخ پھریرے لہرائے ہیں
مظلوموں کے باغی لشکر سیل صفت امڈے آئے ہیں

—— طلوعِ اشتراکیت (ساحر لدھیانوی)

یہ آدمی کی گزرگاہ —— شاہراہِ حیات
ہزاروں سالوں کا بارِ گراں اٹھائے ہوئے
ادھر سے گزرے ہیں چنگیز و نادر و تیمور
لہو میں بھیگی ہوئی مشعلیں جلائے ہوئے
شکستہ دوش پہ دیوارِ چین کو لادے
سروں پہ مصر کے اہرام کو اٹھائے ہوئے

اٹھو اور اٹھ کے انہی قافلوں میں مل جاؤ
جو منزلوں کو ہیں گردِ سفر بنائے ہوئے
قدم بڑھائے ہوئے اے مجاہدانِ وطن
مجاہدانِ وطن! ہاں قدم بڑھائے ہوئے

——— شاہراہِ حیات (علی سردار جعفری)

ترقی پسند نظم گو شعرا میں ندیم کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ فیض کی طرح ندیم نے بھی اپنی نظم کو بے رحم حقیقت نگاری کی زد میں آنے سے بچایا ہے اور اس میں شعری کیفیات کی کمی نہیں آنے دی۔ بے شک ایک خاص ضابطۂ حیات سے منسلک ہونے کے باعث ندیم کے ہاں بھی کہیں کہیں آواز کی بلندی کا احساس ہوتا ہے اور اس نے موضوعاتی نظمیں لکھنے کی روش کو بھی ترک نہیں کیا۔ تاہم ندیم کی نظموں کے مطالعہ سے قاری کو یقیناً یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک سچے شاعر کی آواز کو سُن رہا ہے۔ یہ سچائی دراصل تجربے کی سچائی ہے جسے قوتِ متخیلہ نے اثر انگیز بنا دیا ہے۔ ندیم کے ہاں حسی تصورات کی فراوانی ہے اور اس کی نظموں میں جگہ جگہ ایسے فنی روابط موجود ہیں جن سے قاری جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ ندیم کی ان نظموں سے قطع نظر جو محبت کے جذبے سے متعلق ہیں اس کی دوسری نظموں میں بھی لطافت اور حسن کی فراوانی ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو انکشافِ ذات کے لیے پوری طرح وقف کر دیتا اور ان کا رُخ خارجی مسائل کی طرف موڑ دینے کی کوشش نہ کرتا تو نظم میں اس کا مرتبہ کچھ اور بھی بلند ہوتا۔ ویسے ندیم کے سلسلے میں ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ اس کے ہاں "انجماد" موجود نہیں اور اس نے خود کو ہر زمانے کی تازہ کروٹوں سے اخذ و اکتساب کی طرف مائل رکھا ہے۔ گویا اس کے فن میں شگفتنِ ذات کا عمل ابھی جاری ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اگر وہ زمانے کی تازہ کروٹوں سے ہم آہنگ ہو کر "خارجی کل" کی طرف پوری طرح متوجہ ہو گیا تو اس کی نظم میں کچھ اور بھی توانائی پیدا ہو جائے گی۔

ندیم کی ایک اہم عطا قطعہ نگاری ہے۔ اس خاص میدان میں ندیم نے ایک نہایت بلند مقام حاصل کیا ہے۔ اس نے اپنے قطعات میں دیہاتی زندگی کے وسیع کینوس پر چھوٹی چھوٹی کہانیوں کے نقوش ابھارے ہیں اور یوں شاعری کو مصوری سے مربوط کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں ان قطعات میں داخلی واردات کا بھی نہایت خوبی اور نفاست سے اظہار ہوا ہے اور زبان بھی لطیف اور شیریں ہے۔ ان قطعات سے قطع نظر جن میں

کسی خاص نقطۂ نظر کی تبلیغ کی گئی ہے۔ ندیم کے بیشتر قطعات ذات کی مختلف پرتوں ہی کو نظر کے سامنے لاتے ہیں اور یہی چیز ان کی اصل اہمیت کا باعث بھی ہے۔ قطعہ نگاری کے سلسلے میں اختر انصاری اور عارف عبدالمتین کے نام بھی بہت اہم ہیں۔ ان میں سے اختر انصاری نے تقسیم سے پہلے کے دور میں بڑے خوبصورت قطعات تحریر کیے تھے اور عارف نے تقسیم کے بعد قطعہ نگاری کی طرف توجہ کی ہے۔ عارف کے ان قطعات میں لہجے کا مردانہ پن بہت نمایاں ہے یہ مردانہ پن دراصل اس کی داخلی توانائی کی ایک صدائے بازگشت ہے۔ اسے کسی لاؤڈ سپیکر کا دست نگر قرار دینا بے حد مشکل ہے۔

---

(۹)

اقبال کے بعد اُردو نظم کی دو سطحیں وجود میں آئی ہیں۔ پہلی سطح اقبال کے لہجے اور جہت سے متاثر ہے۔ دوسری سطح داخلیت کے اس رجحان کی نشان دہی کرتی ہے جس نے اقبال کے دکھائے ہوئے راستے کو ترک کر کے اپنے لیے ایک نئی راہ تراشی ہے۔ پہلی سطح کی ایک سے زیادہ تہیں ہیں۔ مثلاً اس کی ایک تہ ترقی پسند نقطۂ نظر کی غماز ہے۔ یہاں لہجے کی بلند آہنگی تو واضح طور پر اقبال سے مستعار ہے اور جہت بھی وہی ہے یعنی خارج کے موضوعات کی طرف پیش قدمی! تاہم منزل کا تصور اقبال سے مختلف ہے۔ نظم نگاری کی یہ رو فیض، ندیم، مجاز، سردار جعفری احسان دانش اور ان کے معاصرین سے لے کر ظہیر کاشمیری۔ عارف عبدالمتین، جمیل ملک، فارغ بخاری، احمد فراز مخدوم محی الدین، ظہیر کاشمیری، ظہور نظر، قتیل شفائی، حمایت علی شاعر اور دوسرے شعرا تک پھیلتی چلی گئی ہے ان میں سے بعض شعرا نے تو خود کو بڑی سختی سے اپنے مسلک کے ساتھ وابستہ رکھا ہے اور بعض نے ایک داخلی دباؤ کے تحت قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کیا اور آگے چل کر اپنی جہت کو بدلا ہے۔ اس سطح کی دوسری تہ وہ ہے جس کے تحت جوش، حفیظ اور ان کے بعد جگن ناتھ آزاد، مصطفےٰ زیدی، جعفر طاہر، شورش علیگ، عبدالعزیز خالد، رفیق خاور اور بعض دوسرے شعرا نے نظمیں لکھی ہیں۔ ان کے ہاں لہجے کی بلند آہنگی اور لفظوں کا شکوہ اور کرّوفر موجود ہے اور ان کے موضوعات بھی زیادہ تر خارجی ہیں۔ تاہم ان کے ہاں ترقی پسند شعرا کی طرح کسی خاص منزل کا تصور نہیں ابھرا۔ انہوں نے انقلاب کے گُن بھی گائے ہیں۔ حُب الوطنی کے تحت بھی نظمیں لکھی ہیں اسلاف کے کارناموں کو بھی سراہا ہے اور تاریخ ثقافت اور اساطیر سے بھی اپنے لیے موضوعات تلاش کیے ہیں۔ ان میں مشترکہ صفت لہجے کی گونج اور خارجی موضوعات کو نظم کرنے کا رجحان ہے۔ اس سطح کی تیسری تہ ان طنزیہ اور مزاحیہ نظموں پر مشتمل ہے۔ جن کے ساتھ راجہ مہدی علی خان، نذیر شیخ، سید محمد جعفری، مجید لاہوری شاد عارفی، مخمور جالندہری اور ضمیر جعفری کے نام وابستہ ہیں۔ طنز ایک بلند ٹیلے پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ ہے اور طنز نگار، انکشافِ ذات کے بجائے خارجی زندگی کی ناہمواریوں کو نظر کے سامنے لاتا ہے۔ دیکھنے کا

یہ زاویہ ایک حد تک اقبال کے طریقِ کار کے مماثل ہے کہ اقبال نے بھی ایک بلند جگہ سے خارجی زندگی کو نظر کی گرفت میں لیا ہے اور اس کے ہاں بھی جگہ جگہ مغربی تہذیب کو ہدفِ طنز بنانے کا رجحان ابھرا ہے۔ مگر اسے کلیتاً اقبال کی عطا قرار دینا مناسب نہیں اور یہ اس لیے کہ اس کے ڈانڈے اقبال سے قبل اکبر الہ آبادی اور اودھ پنچ کے معاندین سے ملے ہوئے ہیں۔

دوسری سطح داخلیت کا وہ رجحان ہے جس کا سب سے اہم علمبردار میراجی تھا۔ واضح رہے کہ یہ دونوں سطحیں باطن اور خارج کے ربطِ باہم ہی کو اجاگر کرتی ہیں۔ فرق صرف جہت کا ہے۔ پہلی سطح باطن کی دنیا کو خارج کی اشیا یا موضوعات سے منسلک کرنے کی ایک کاوش ہے۔ اس طور کہ خارج کا تسلط صاف محسوس ہوتا ہے۔ دوسری سطح خارج کی دنیا کو باطن سے منسلک کرتی ہے۔ اس طور کہ داخلی دنیا غالب نظر آتی ہے۔ نظم کی اصل جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یوں نظم اپنے سفر کے دوران میں خارجی زندگی سے تجربات حاصل کر کے باطن کی آگ میں انہیں صیقل کرتی ہے۔ اگر نظم کسی آدرش، نقطۂ نظر یا کسی خارجی شے کو اپنی منزل بنا کر باہر کو لپکے تو اس میں مقصد کی وہ گونج اور لہجے کی وہ بلند بانگ کیفیت جنم لے گی جو نظم کے اصل مزاج کے منافی ہے۔ جہت کا یہ فرق موضوع پر بھی اپنے اثرات مرتسم کرتا ہے۔ باہر کی طرف بڑھنے میں امید، رجائیت، تحرک اور گونج کی صفات پیدا ہوتی ہیں جب کہ اندر کی طرف آنے میں مدافعتی انداز، یاس، کسک، خوف، دبے پاؤں چلنے کا انداز اور لہجے کی لطافت اور لوچ جنم لیتا ہے۔ باہر کو بڑھنے والا سماجی نظام اور اس کے مستقبل سے اپنا رشتہ استوار کرتا ہے لیکن اندر کو آنے والا ذات اور نسل، جبلت اور ثقافتی بنیادوں سے منسلک ہو کر گویا انسان کے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ نظم کے تدریجی ارتقا کو ملحوظ رکھیں تو اس میں ایک قوس کا سا انداز نظر آئے گا۔ یعنی اس کا ابتدائی حصہ تحرک، گونج اور ایک حد تک شعوری یلغار کی غمازی کرے گا اور دوسرا (اور اصل حصہ) بے بسی، کسک، مدافعت اور دھیمی لے کا۔ خود اردو نظم میں میراجی کی داخلیت پسندی قوس کے اس مقام کی نشان دہی کرتی ہے جہاں سے اس نے مڑ کر اندر کی طرف بڑھنے کا آغاز کیا ہے۔

اردو نظم میں داخلیت کی اس رو نے تاحال دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی ہے اور تیسری لہر بڑی تیزی سے سطح پر آرہی ہے۔ پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی ن۔م راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے۔ دوسری مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، محمد صفدر، عارف عبدالمتین، ظہور نظر، بلراج کومل، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، قاضی سلیم، محمد علوی وغیرہ کی نظموں

سے عبارت ہے اور آخری لہر ابھی طوفان اور تخریب کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ جیسے ہی اس لہر میں اعتدال اور سکون پیدا ہوا تو دیکھنے والے دیکھ سکیں گے کہ اس نے ساحل پر کوئی موتی بھی پھینکا یا محض خس و خاشاک کے ڈھیر لگا دیئے۔

میراجی اردو نظم میں داخلیت کا ایک اہم علمبردار ہے لیکن اس ضمن میں تصدق حسین خالد اور ن م۔ راشد کی عطا کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں۔ میراجی کی طرح ان دونوں شعرا نے بھی نظم آزاد اور معرا کو بڑی اہمیت دی ہے۔ بلکہ بعض لوگوں کا تو یہ خیال ہے کہ جدید دور میں آزاد نظم کو رائج کرنے والا تصدق حسین خالد تھا۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد اس کے بعد اس میدان میں آئے۔ موجودہ بحث کے لیے پہلے اور بعد کا یہ مسئلہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان میں داخلیت کے رجحان کو کس نے کس حد تک اپنایا۔ خالد اور راشد دونوں کے ہاں فرد کی کلبلاہٹ موجود ہے جو گویا انفرادیت کی نمو پر دال ہے۔ خالد کی نظمیں "ایک کتبہ" اور حسنِ قبول، کتبے اور پیرا کو علامتی رنگ تفویض کر کے فرد کی بے اطمینانی اور ناآسودگی ہی کو پیش کرتی ہیں — راشد کے ہاں بے اطمینانی کی لہر نسبتاً زیادہ شدید ہے۔ یہ بے اطمینانی خارجی سطح پر بھی موجود ہے اور داخلی سطح پر بھی۔ خارجی سطح پر تو وہ اجنبی حکومت سے برسر پیکار ہے اور داخلی سطح پر مروجہ نظریات سے اسی طرح فن کی سطح پر وہ روائتی اسلوب اور گھسی پٹی تراکیب کے خلاف ہے اور اپنے اظہار کے لیے نئے نئے سانچوں کی تخلیق پر مائل! رومانی اندازِ نظر کا سارا ہیجان، تخلیقی ابال، تندی اور برہمی راشد کے ہاں موجود ہے۔ اس نے فراز سے ماحول کا نظارہ نہیں کیا بلکہ ہموار زمین پر کھڑے ہو کر اس سے متصادم ہوا ہے۔ اسی لیے اس نے حب الوطنی کے تحت ایک بلند آدرش کا پراپیگنڈا کرنے کے بجائے اجنبی حکمرانوں سے انتقام لینے کی کوشش کی ہے عشق کی روائتی عمومیت میں مبتلا ہونے کے بجائے ایک گوشت پوست کی عورت سے اپنے قرب کا احساس دلایا ہے اور مروجہ طریقِ فکر کو تسلیم کرنے کے بجائے ذہن کو بغاوت پر اکسایا ہے۔ اردو نظم کو نقطۂ نظر کے انجماد اور رومان کی بوجھل فضا سے باہر نکالنے میں راشد کے اقدام کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہے کہ یوں راشد نے فرد کو اپنی ذات کے اظہار کی طرف مائل کر کے نظم کی داخلیت پسندی کے رجحان کو تحریک دی ہے۔ لیکن راشد کے ہاں برہمی اور تخریب کا انداز شعور کی سطح سے نیچے نہیں جا سکا۔ اس کے ہاں فرد یکایک جاگ تو اٹھا ہے لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کچی نیند سے بیدار ہو گیا ہو اور اب برہم سا ہو کر ہر شے کو توڑنے پھوڑنے پر تل گیا ہو۔ یہ نہیں ہوا کہ بیدار ہونے پر اس فرد نے اپنی ذات کی سیاحت کا آغاز بھی کر دیا ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو راشد

کے ہاں نہ صرف لہجے کی گونج کم ہو جاتی، بلکہ وہ خارجی مسائل کی بہ نسبت داخلی واردات کو زیادہ اہمیت دینے لگتا اب صورت یہ ہے کہ خارجی زندگی کے جن پہلوؤں کے خلاف راشد نے جہاد کیا، وہ زمانے کی ایک ہی کروٹ سے مٹ چکے ہیں اور یوں اب راشد کے جہاد کی عمومی اپیل بھی از خود ختم ہو گئی ہے۔ با ایں ہمہ راشد کی یہ عطا کچھ کم نہیں کہ اس کے ہاں سماج اور ماحول سے سمجھوتہ کرنے اور ایک پرزے کی طرح مشین میں کام کیے جانے کا رجحان نہیں ابھرا بلکہ اس کے کلام میں تو ایک لسورتے، کراہتے اور تڑپتے ہوئے فرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے[1]۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک لمحے کے لیے دل میں خیال آتا ہے

تو مری جان نہیں

بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

(بیکراں رات کے سناٹے میں)

میرا عزمِ آخری ہے یہ کہ میں

کود جاؤں ساتویں منزل سے آج

آج میں نے پا لیا ہے زندگی کو بے نقاب

(خودکشی)

نہیں اس دریچے کے باہر تو دیکھو

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے

(پہلی کرن)

بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں

ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں

(ایران میں اجنبی)

---

[1] نظمِ جدید کی کروٹیں ص ۴۷، از مصنف

تصدق حسین خالد اور ن م راشد نے اظہارِ ذات کے لیے زمین ہموار کی تھی لیکن میراجی نے اس اظہار کی تکمیل کی۔ میراجی کی نظم ترقی پسند نقطۂ نظر کی بھی سند ہے۔ ترقی پسند نظم میں تحرک اور تجزیاتی میلان موجود ہے لیکن آدرش اور نقطۂ نظر کی چندھیا دینے والی روشنی ہر شے پر مسلط ہے۔ جہاں کہیں اس نظم نے باطن سے اپنا تعلق ٹوٹنے نہیں دیا، اس کی فنی اہمیت برقرار رہی ہے لیکن جہاں یہ باطن سے کٹ کر کسی خاص منزل کی طرف ارادی طور پر بڑھی ہے، اس کی ادبی حیثیت کو سخت نقصان پہنچا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی ترقی پسند نظم قوس کے پہلے نصف کی نشاندہی کرتی ہے۔ میراجی کی نظم اس مقام سے شروع ہوتی ہے جہاں سے قوس نے اپنے دوسرے نصف کا آغاز کیا ہے یعنی اب اوپر کو جانے کے بجائے مڑ کر نیچے کی طرف آنا شروع ہوئی ہے۔ بالکل جیسے سورج نصف النہار پر پہنچنے کے بعد روبہ زوال ہو جاتا ہے۔ ڈھلتے ہوئے سورج کی منزل، رات، سمندر، زمین یا رحمِ مادر[1] کے سوا اور کچھ نہیں اور جیسے جیسے وہ زمین سے قریب آتا ہے، اس کی درخشندگی ماند پڑتی جاتی ہے اور اس پر رات غالب آنے لگتی ہے۔ میراجی کی نظم کسی چمکتے ہوئے آدرش کی شاعری نہیں بلکہ روبہ زوال سورج کی کہانی ہے اور اس لیے اس کا رُخ واضح طور پر باہر کے بجائے اندر (ذات، لاشعور، گریٹ مدر[1]) کی طرف ہے۔

نظم کی اس خاص جہت نے میراجی کے ہاں باطن کی دنیا کو برانگیختہ کر دیا ہے۔ خود انسانی زندگی میں جب جوانی کا زور ٹوٹتا ہے تو آنے والی موت کے سائے نظر آنے لگتے ہیں۔ جوانی اپنے ہیجان اور زور میں بالکل اندھی تھی، اسے عافیت یا خوف سے کوئی غرض نہیں تھی لیکن عمر کے ڈھلتے ہی انسان گویا قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنے لگتا ہے اور موت کا خوف ایک ذہنی خلفشار کو جنم دے دیتا ہے۔ نظم میں یہی چیز جبلتِ مرگ کی برانگیختگی پر دال ہے۔ قوس کے پہلے نصف نے نظریاتی تصادم سے قوت اور موضوع اخذ کیا تھا لیکن دوسرا نصف نفسیاتی تصادم سے خون حاصل کرتا ہے۔ چنانچہ پہلا حصہ امید اور رجائیت کا علمبردار ہے جبکہ دوسرے حصے میں مدافعت، خوف، بے بسی، یاس اور موت کی آمد کا احساس ابھر آتا ہے پہلے حصے پر اگر ہیجان اور رجائیت کا عنصر پوری طرح مسلط ہو جائے، تو کم تر درجے کی نظم وجود میں آئے گی۔ دوسرے حصے میں اگر مدافعت کی کوئی صورت نہ ابھرے تو بھی عمدہ نظم تخلیق نہ ہو گی۔ نظم تو زندگی اور موت کے تصادم سے عبارت ہے۔ قوس

---

[1] Great Mother

کے نصف آخر میں جب یہ تصادم ایک شدید کرب کی صورت اختیار کرتا ہے تو نظم میں گہرائی، استحکام اور توازن پیدا ہوتا ہے۔ یہی میراجی کی نظم کا بنیادی مزاج ہے کہ اس کا رُخ موت کی طرف ہے لیکن میراجی نے ہر ہر قدم پر موت سے پنجہ آزمائی کی ہے۔ یوں اس کے ہاں ایک شدید نفسیاتی تصادم وجود میں آیا ہے۔ میراجی کے ہاں جبلت مرگ کی شدت کا اندازہ ان بہت سے مظاہر سے ہوتا ہے جو موت کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں مثلاً جنگل، تیرگی، بھوت، ڈائن، سمندر، غار، خون، سایہ یہ تمام چیزیں روشنی کے بتدریج ماند پڑنے پر اپنے سارے بھیانک نقوش کے ساتھ اُجاگر ہوتی ہیں۔ میراجی کی نظم میں یہ سب علامتیں "زوال" کی جہت کو نمایاں کر کے ظاہر سے باطن کی طرف شاعر کی پیش قدمی کو سامنے لاتی ہیں۔ جنگل، تیرگی، سمندر یا غار وغیرہ ماں کے کالی روپ کی علامتیں بھی ہیں اور اس بات کو ثابت کرتی ہیں کہ میراجی کے ہاں واپسی[۱] کا عمل کس قدر توانا ہے لیکن یہ میراجی کے ساتھ بڑی زیادتی ہوگی، اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ وہ بڑی بے بسی سے موت و رحم مادر یا تیرگی، جنگل ایسی بغیر کوئی مدافعتی سرگرمی دکھائے اُترتا چلا گیا ہے۔ ایسا ہونا ممکن تھا اور عام زندگی میں کئی بار ایسا ہوتا ہے لیکن ایسی صورت میں اعلیٰ فن پیدا نہیں ہو سکتا۔ میراجی کی جیت اس بات میں ہے کہ اس نے موت کی آواز کو سُنا ہے، اس کی مقناطیسی کشش کو محسوس کیا ہے، موت کی مختلف علامتوں کو بڑے قریب سے دیکھا ہے لیکن اپنی ذات کے تحفظ کے لیے مدافعتی سرگرمی بھی دکھائی ہے، جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی اسی کشمکش سے میراجی کی نظم کا سارا استحکام عبارت ہے۔ اس تصادم کو میراجی کی نظم "سمندر کا بلاوا" بڑی اچھی طرح اجاگر کرتی ہے:۔

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلاتے بلاتے

مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا

"مرے پیارے بچے، مجھے تم سے کتنی محبت ہے"۔ "دیکھو اگر یوں کیا تو برا مجھ سے

بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا"۔ "خدایا۔ خدایا!"

کبھی ایک سسکی، کبھی اک تبسم، کبھی صرف تیوری

---

[۱] Regression

مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔
انہی سے حیاتِ دو روزہ ابد سے ملی ہے
مگر یہ انوکھی ندا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیئے جا رہی ہے
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں۔

یہ اک گلستاں ہے، ہوا لہلہاتی ہے۔ کلیاں چٹکتی ہیں، غنچے لٹکتے ہیں۔
اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں؟

اک فرشِ مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہے
کہ جیسے گلستان ہی اک آئینہ ہے
اس آئینے میں ہر اک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی، پھر نہ ابھری

یہ پربت ہے خاموش ساکن!
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار
کیا ہے؟
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اس آئینے میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو سلٹنے لگی ہے تو پھر وہ نہ ابھری

یہ صحرا ہے، پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکسِ مجسّم بنے ہیں

مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پر اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں

نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت نہ کوئی گلستاں

اب آنکھوں میں جنبش، نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری

فقط اک انوکھی ادا کھہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری

تھکن چھا رہی ہے

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا

تو پھر یہ نرالا آئینہ ہے فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلا... بلاتے

میراجی کی یہ نظم بڑی پہلو دار ہے۔ ایک طرف تو اس میں شاعر کو سمندر، موت یا ماں اپنی طرف بلاتی ہے اور دوسری طرف خود شاعر کے ہاں موت یا ماں کی آغوش میں جانے کی آرزو ابھرتی ہے اور واضح رہے کہ میراجی نے یہ نظم اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی تھی لیکن اس نظم میں گلستاں، ناؤ اور پیڑوں کے جھرمٹ پر نگاہیں مرکوز رکھنے کی خواہش، جبلتِ حیات کی کارفرمائی کی بھی غماز ہے۔ یوں اس نظم نے ایک کرب انگیز داخلی تصادم کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اس نظم کا ایک اور پہلو بھی ہے یعنی اس میں ماں کے اناپورنا (مثبت روپ) کے نقوش بھی ملتے ہیں۔ وہ نقوش جو آسودگی، حیاتِ نو اور تازگی کی نشان دہی کرتے ہیں چنانچہ شاعر موت کی طرف آتے ہوئے تجدیدِ حیات[1] کا بھی متمنی ہے خود جبلتِ مرگ میں بھی موت اور حیاتِ نو کا تصادم موجود ہے جو دوہرے نفسیاتی کرب کو وجود میں لاتا ہے۔ میراجی کے ہاں یہ کرب بدرجۂ اتم موجود ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنس کا موضوع بہت نمایاں ہے۔ بعض لوگوں نے اس سلسلے میں نفسیات سے میراجی کے گہرے شغف اور ملازمے وغیرہ کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم میں کسی خاص رجحان کی نمو کبھی اکتسابی نہیں ہوتی۔ اس کا نہایت گہرا تعلق شاعر کی ذات سے ہوتا ہے۔ میراجی کا جنس اور اس کی علامات کو برتنا دراصل ایک اہم نفسیاتی ضرورت کے تابع تھا اور جنسی علامات میں رو رن، دوسری عورت، گود اور من کے بالک کا کھیلن کو چندرماں مانگنا، یہ سب باتیں، ماں کی دنیا، کی جانب لوٹنے کے عمل ہی کو ظاہر کرتی ہیں۔ لاشعور کی اس مقناطیسی کشش کے مقابلے میں شاعر کا مدافعتی عمل ان بہت سی جنسی

---

[1] Rejuvenation

الجھنوں اور پیچیدگیوں کو وجود میں لاتا ہے جو میرا جی کی نظموں میں بکھری پڑی ہیں، تاہم میرا جی کے ہاں جنسی موضوعات سے وابستگی کو محض حیوانی کے اظہار تک محدود کرنا بڑی سطحی سی بات ہوگی۔ اصل بات یہ ہے کہ میرا جی "اندر" کی دنیا کی طرف مڑتے ہوئے بڑے فطری انداز میں "عورت" کے کُل کی طرف مڑ گیا ہے اور عورت سے وابستہ بہت سی جنسی علامات از خود اسی کی نظموں میں ابھرتی چلی آئی ہیں۔

لیکن میرا جی کی اس خاص جہت کی ایک گہری تہ بھی ہے۔ یہ تہ تہذیب کے ماضی کی طرف میرا جی کی مراجعت کو ظاہر کرتی ہے عجمی اثرات نے ایک طویل مدت تک اردو نظم کو وطن کی دھرتی سے قریب آنے کی اجازت نہیں دی تھی، حتیٰ کہ حب الوطنی کے جذبے کے تحت لکھی گئی بیشتر نظمیں بھی دراصل ایک اونچے سنگھاسن سے اپنے وطن کے گن گانے اور اسے دوسرے ممالک سے برتر ثابت کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں تھیں، میرا جی کے ہاں پہلی بار دھرتی کا مس اور اس کی خوشبو بڑے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئی ثبوت اس کا یہ ہے کہ میرا جی نے نہ صرف ہندوستان کے ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں سمویا ہے بلکہ تلمیحات اور استعارات کے سلسلے میں بھی زیادہ تر دیسی اثرات ہی کو قبول کیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میرا جی نے جب قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنا شروع کیا تو آسمان کی طرف پرواز کرنے کے بجائے اپنے وطن کی دھرتی پر اترتا چلا آیا اور ایسا کرنے میں اس نے اپنی زمین کے غالب اثرات کو بڑی فراخدلی سے قبول کر لیا۔ وشنو بھگتی تحریک سے میرا جی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت ہی کو ظاہر کرتا ہے، پھر خود وشنو بھگتی تحریک میں تقسیم، زرخیزی، بُت پرستی، چمٹنے اور لپٹنے کے جو اوصاف موجود تھے، میرا جی کے ہاں بھی ابھرتے چلے آئے ہیں۔ جنس کے بارے میں میرا جی کی مخصوص جہت بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی ذہنی مراجعت ہی کا ایک نتیجہ ہے مثلاً کرشن اور رادھا کے معاشقے نے اس پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں اور ہندو مندروں میں متھن کی روایت۔ کالی اور شِو لنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کی نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک خاص صورت عطا کی ہے جنگل کے معاشرے کے اثرات تو میرا جی کے ہاں بہت ہی ہیں، میرا جی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی ساری متنوع کیفیتوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوئی ہے بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میرا جی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے اسی لیے میرا جی کے ہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے۔ جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو

جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے، پھر خلوت، تنہائی اور روزن میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اسی جنگل (جنگل رحم مادر کے لیے ایک علامت بھی ہے) کی خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی پہنائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں میراجی کی قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔[1] جنگل کی طرف میراجی کی یہی وہ مراجعت ہے جس کے باعث اس کی نظم میں جنگل سے وابستہ مظاہر یعنی ڈائنیں، بھوت، چڑیلیں، خون اور خوف کے جملہ عناصر ابھر آئے ہیں۔ مبادا اس سے یہ خیال پیدا ہو کہ میراجی مادی دُنیا سے ہٹ کر اپنے لاشعور میں قطعاً گم ہو گیا ہے تو اس سلسلے میں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ میراجی نے خارجی مظاہر سے اپنا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا ہے وہ نہ صرف جسمانی طور پر متحرک رہا ہے اور بقول خود اس کا "جسمانی اور روحانی سفر شمال سے جنوب کی طرف تھا" بلکہ اس نے "زندگی" کے بہت قریب آ کر خود تجربات بھی حاصل کیے ہیں، یہ تجربات گھناؤنے اور مکروہ بھی ہیں اور اعلیٰ و ارفع بھی! تاہم ان سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ میراجی کی نظم میں خارجی زندگی اور داخلی زندگی کا تصادم ابھرا ہے نہ کہ محض آزاد تلازمۂ خیال کا رجحان جو اس سے منسوب کر دیا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں فراز سے نشیب کی طرف لڑھکنے کا آغاز میراجی سے ہوتا ہے، لیکن میراجی نے اپنی مدافعتی قوتوں کی مدد سے تحفظ ذات کی کوشش بھی کی ہے، جس کے نتیجے میں تصادم اور آویزش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرتے چلے آئے ہیں، بڑی بات یہ ہے کہ میراجی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے، اجہت جو کسی روشن سحر یا درخشاں منزل کے نشانات کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ وقت کی گزراں کا احساس دلا کر فنا اور موت کی حقیقت کو نظر کے سامنے لاتی ہے۔ خود انسانی زندگی میں امید اور رجائیت کا دور بے حد مختصر ہے اور باطن کی ایک معمولی جست کا غماز ہے، شاعر کا باطن پوری طرح صرف اس وقت ابھرتا ہے جب اسے کسی بحران کا سامنا ہو اور خود شاعر کی بقا معرض خطر میں پڑ جائے! چنانچہ "زوال" سے مراد قویٰ کا مضمحل ہونا نہیں بلکہ کسی ایسے بحران کی آمد ہے جو انسان کی نظروں کو باہر سے ہٹا کر اندر کی طرف منعطف کر دے، یہ بحران کوئی حادثہ بھی ہو سکتا ہے جیسے محبت میں ناکامی، کسی عزیز کی موت

---

[1] نظم جدید کی کروٹیں، از مصنف

جنگ یا جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے ایک طویل تگ و دو اور وقت کی گزران اور موت کی آمد کا وہ احساس بھی جو زیادہ حساس اذہان میں بہت جلد پیدا ہو جاتا ہے۔ بہرحال یہ بحران انسان کو تحفظِ ذات کی طرف مائل کرتا اور اس کی ذات کی بہت سی چھپی ہوئی قوتوں کو برانگیختہ کر دیتا ہے۔ کسی واضح منزل کی طرف بڑے پُرامید انداز میں، جذبے اور جوش کی گھن گرج کے ساتھ بڑھنے اور کسی بحرانی کیفیت سے نبرد آزما ہونے کے لیے باطن کی تمام تر قوتوں کو بروئے کار لانے میں بڑا فرق ہے اور یہی فرق نظم کے دو مختلف نمونوں کو وجود میں لاتا ہے۔ پہلے نمونے میں جوش اور ولولے کی ایک نمائشی جہت ابھرتی ہے۔ دوسرے نمونے میں حسرت، کسک، غم اور مدافعت کی وہ قیمتی عناصر نمودار ہوتے ہیں جو ایک قوی تر حریف سے شاعر کے تصادم کی پیداوار تھے۔ میراجی کی نظم موخرالذکر نمونے کو پیش کرتی ہے اور اس کی اس جہت نے جدید اُردو نظم پر گہرے اثرات ثبت کیے ہیں۔

میراجی کی نظم کی جہت باہر سے اندر کی طرف ہے اور یہی نظم کی بنیادی جہت بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جہت کو اختیار کرنے سے نظم میں "باطن کی دنیا" نسبتاً زیادہ اُجاگر ہوتی ہے۔ پھر چونکہ نظم کا شاعر ایک منفرد 'کُل' کی حیثیت میں ابھرتا ہے اور اس کا باطن اپنے خصوصی کوائف، حالات، کسی خاص حس کی برانگیختگی اور موروثی عناصر کے باعث دوسروں سے قطعاً مختلف ہوتا ہے اس لیے جب اس باطن سے نظم جنم لیتی ہے تو لامحالہ اس کا ذائقہ بھی منفرد ہوتا ہے۔ اگر باطن کی یہ "انفرادیت" موجود نہ ہو تو تمام شعرا کے ہاں ایک سی نظمیں تخلیق ہوں۔ بعض اُردو نقاد نظم میں شخصیت کے اظہار کو مستحسن نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو غیر شخصی اظہارِ فن کے تابع ہو کر شخصیت سے فرار حاصل کرنا چاہیے۔ شخصیت سے فرار کا یہ نظریہ دراصل ٹی۔ ایس ایلیٹ نے پیش کیا تھا اور اردو کے بعض نقادوں نے "وفادار مریدوں" کی طرح اسے اس حد تک اپنایا ہے کہ شاعری میں انفرادیت یا داخلیت کی بھی نفی کر دی ہے۔ حالانکہ خود ٹی۔ ایس ایلیٹ کا بھی یہ مؤقف ہرگز نہیں تھا۔ ایلیٹ نے جب شخصیت سے فرار کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیا تھا، تو اس کا مطلب محض یہ تھا کہ اگر جذبہ اپنی بوجھل کیفیات سمیت فن میں داخل ہوگا یا شاعر کے نجی حالات اور واقعات بجنسہٖ شعر کا موضوع بنیں گے تو لامحالہ اس سے مجروح ہوگا۔ دراصل یہ ساری الجھن شخصیت کے لفظ کو اس کی محدود حیثیت میں استعمال کرنے سے پیدا ہوئی ہے ورنہ اگر شخصیت کو وسیع تر معنوں میں استعمال کیا جائے تو ذہن شاعر کے نجی حالات و واقعات کے بجائے اس کی اس "ذات" کی طرف منتقل ہوگا جو

ان حالات و واقعات، تاثرات، تجربات اور ہزار دوسری باتوں سے مل کر وجود میں آتی ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ نے شاعر کی شخصیت کے بجائے شاعر کو بحیثیت ایک ذریعہ[1] پیش کرنے پر زور دیا ہے اور کہا ہے کہ شاعر اپنی شخصیت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اس میڈیم کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات قطعاً غیر متوقع انداز میں مجتمع ہو جاتے ہیں[2] لیکن یہ میڈیم کیا ہے؟ کیا یہ میڈیم شاعر سے الگ کوئی چیز ہے اور کیا خود اس کی تعمیر میں شاعر کی زندگی کی مختلف کروٹوں، اس کی حسیات، موروثی عناصر حتیٰ کہ اس کے مطالعہ، عادات و اطوار اور ہزار دوسری باتوں کا ہاتھ نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس میڈیم کی حیثیت ایک الگ پردے کی سی ہے تو کیا اس پردے پر خارجی اور داخلی زندگی کے تمام عناصر، نقوش اور علامتوں کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتے؟ ایلیٹ کا خیال ہے کہ جب شاعر شعر کہتا ہے تو ان جذبات کا اظہار تک نہیں کرتا جو اسے عام زندگی میں عزیز تھے۔ گویا شعر کی دنیا شاعر کی نجی زندگی سے قطعاً مختلف ہے مگر ایلیٹ کی یہ منطق اس لیے قابلِ قبول نہیں کہ شعر میں جن احساسات کا اظہار ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی حد تک شاعر کی عام زندگی کے جذبات سے ضرور متعلق ہوتے ہیں! البتہ میڈیم کی مشین سے گزرنے کے بعد ان کی صورت کچھ یوں بدل جاتی ہے کہ پہچانے تک نہیں جاتے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کوئی رات کو خواب دیکھے اور اسے اپنی عام زندگی سے ایک بالکل مختلف تجربہ قرار دے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خواب عام زندگی کے تجربات، واقعات اور لاشعوری خواہشات ہی کا ایک علامتی اظہار ہے۔ ایک اچھے خواب بین کی طرح نظم کے ایک عمدہ شاعر کے ہاں بھی واقعات و حالات کی تہذیب ہو جاتی ہے اور بوجھل جذبہ، سبک اور لطیف احساس میں ڈھل جاتا ہے۔ گویا شروع سے آخر تک یہ ایک مثبت عمل ہے۔ اسے شخصیت یا ذات سے فرار کا مترادف قرار دینا ہرگز مستحسن نہیں۔

جدید اردو نظم پر میراجی کی داخلیت پسندی کے رجحان نے جو اثرات ثبت کیے، انہیں دو زاویوں سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ایک یوں کہ میراجی کے بعد اردو نظم نے کس حد تک اس کی خاص جہت کو قبول کیا، دوسرے اس اعتبار سے کہ اس دور کے بعض نظم گو شعرا کے ہاں تصادم اور آویزش نے کس قسم کے ردِ عمل کو تحریک دی؟ پہلا زاویہ محض جہت کے عام انداز کی نشاندہی کرے گا اور نظم میں وقت کی گزران، فنا کے احساس

---

[1] Medium

[2] T. S. Eliot-Tradition and the individual talent

اور موت کے مختلف مظاہر کو سامنے لائے گا اور دوسرا زاویہ اس خاص جہت کے علمبردار شعرا کے ہاں اس ردِ عمل کو اجاگر کرے گا جو باطن اور خارج کے تصادم سے وجود میں آتا اور شاعر کے کلام کو ایک منفرد مزاج عطا کر دیتا ہے۔

جدید اردو نظم میں داخلیت کے علمبردار شعرا کی تخلیقات پچھلے بیس پچیس برس کے عرصہ پر پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ عرصہ قومی اور بین الاقوامی دونوں اعتبار سے بڑا اہم ہے اور اس نے نظم کی اس خاص جہت کو ابھرنے میں مدد دی ہے۔ مثلاً اس عرصہ میں دوسری جنگِ عظیم لڑی گئی اور اس میں جو کشت و خون ہوا اور اس کے آخری سال میں امریکہ نے جس شقاوتِ قلب کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہیروشیما اور ناگاساکی پر بم گرائے ان تمام باتوں نے حساس اذہان کو بری طرح جھنجھوڑ دیا۔ ایٹم بم کا یہ حادثہ بین الاقوامی سطح پر ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ قومی سطح پر ۱۹۴۷ء میں برِصغیر تقسیم ہوا اور "اہلِ وطن" نے صدیوں کے رکھ رکھاؤ اور تہذیبی مفاہمت کو بالائے طاق رکھ کر بربریت کا وسیع پیمانے پر مظاہرہ کیا اور انسانیت پر ایسا زخم لگایا جو عام لوگوں کے ہاں تو کچھ عرصہ کے بعد مندمل ہو گیا لیکن جسے معاشرے کے حساس بنے نے کبھی فراموش نہ کیا۔ تقسیم کے بعد ملک میں خود غرضی، اقربا نوازی، دھاندلی، زباں بندی اور شخصی آزادی کو مفلوج کرنے کی ایک ایسی رَو چلی جس نے حساس طبقے کو رُکنے اور اپنے اندر جھانکنے پر مجبور کر دیا۔ تاریخِ تہذیب میں ہمیشہ ہی ہوتا آیا ہے جب تہذیبی اقدار محض رسوم کی ادائی تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں اور سوسائٹی اپنے ابتدائی حیوانی مزاج کی طرف مراجعت کرتی ہے تو قدرتی طور پر حساس اذہان انبوہ کے عام رجحانات سے دست کش ہو کر اپنی ذات میں اترتے اور وہاں نئی قدروں کی تلاش کرتے ہیں۔ میراجی کے بعد جدید اردو نظم میں "اندر کی طرف" آنے کا رجحان ان قومی اور بین الاقوامی حالات کا ایک نتیجہ بھی ہے، تاہم محض یہ حالات ہی اس کی نمو کا باعث نہیں بنے۔ ایک تدریجی ارتقا کا بھی یہ تقاضا تھا کہ نظم زود یا بدیر اپنے اصل مزاج کو دریافت کرتی۔ اردو نظم ایک طویل عرصہ تک خارجی مسائل، مقاصد اور نقطہ ہائے نظر کے تحت تخلیق ہوتی رہی تھی لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا کہ اس نے اپنی اصل جہت دریافت کر لی اور بتدریج خارج کو باطن سے منسلک کرتی چلی گئی۔ جدید اردو نظم میں یہ جہت پوری طرح منظرِ عام پر آئی ہے لیکن ان تمام پہلوؤں کے باوصف اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ عواصی کا یہ عمل خود شاعر کی مخصوص افتادِ طبع کا منت کش بھی ہے۔ جدید اردو نظم کے حق میں یہ ایک نیک فال ہے کہ میراجی کے بعد اسے درجنوں ایسے شعرا مل گئے جن کے ہاں باہر سے اندر کی طرف آنے کی نہج بہت نمایاں تھی مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر،

مجید امجد، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، جذبی، منیب الرحمٰن، انجم رومانی، صفدر میر، وشواامتر عادل، سید فیضی، منظر سلیم، سلام مچھلی شہری، تخت سنگھ، مخمور جالندھری، سردار انور، الطاف گوہر اور ان کے بعد بلراج کومل عارف عبدالمتین، ظہور نظر، ابن انشا، فارغ بخاری، جمیل ملک، قاضی سلیم، شہزاد احمد، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی احمد فراز، شاذ تمکنت، شاد امرتسری اور پچھلے چند سالوں میں عرش صدیقی، شکیب جلالی، نور بجنوری، شہریار، اعجاز فاروقی، نذیر ناجی، جیلانی کامران، شہاب جعفری، ادیب سہیل، احمد شمیم، کرشن ادیب، محمد علوی، صلاح الدین ندیم کمار پاشی، مخمور سعیدی، رحمان فراز، سلیم الرحمٰن، عمیق حنفی، بشر نواز، عزیز تمنائی، امجد اسلام امجد، ریاض مجید، رشید نثار فہمیدہ ریاض، وقار عزیز، آفتاب اقبال شمیم، نثار ناسک، سہیل احمد، رب نواز مائل، مسعود منور، انور محمود خالد، شہزادہ حسن، سرمد صہبائی، اور درجنوں دوسرے شعرا نے اس خاص منہج ہی کو اپنایا ہے۔

"حلقہ ارباب ذوق لاہور" کی مجلس انتخاب نے ۱۹۴۶ء کی بہترین نظمیں کے لفظ میں لکھا تھا۔ "۱۹۴۱ء سے چلتا ہوا یہ کارواں بتدریج افسردگی اور اداسی کی فضا کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ افسردگی منزل ہے یا سنگ میل، اس کا فیصلہ مستقبل کے ہاتھ میں ہے۔" اس بات کا فیصلہ کہ یہ افسردگی ایک منزل تھی یا سنگ میل، بنیادی طور پر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اصل بات محض یہ ہے کہ ۱۹۴۱ء کے بعد اردو نظم میں بتدریج غم اور افسردگی کی فضا پیدا ہوتی چلی گئی ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کے جواب میں غالباً یہ کہا جائے گا کہ دوسری جنگ عظیم، کساد بازاری، گھر سے شیرازے کا منتشر ہونا اور اس کے نتیجے میں انفرادیت کی نمو نے اس افسردگی کو جنم دیا تھا۔ یہ بات اس حد تک تو درست ہے کہ ان تمام عناصر نے شاعر کے ہاں افسردگی اور غم کو ضرور مہمیز لگائی تاہم حقیقت یہ ہے کہ ۱۹۴۱ء کے بعد نظم نے اپنی اصل جہت بھی دریافت کرلی تھی یعنی ظاہر سے باطن کی طرف آنے کی جہت! اس جہت کو اختیار کرنے والے کے ہاں کم مائگی، تنہائی، خوف اور اس کے نتیجے میں غم اور اداسی کا پیدا ہو جانا ایک بالکل قدرتی بات تھی۔ انسان نے جب بھی اپنی ذات میں غوطہ لگایا ہے۔ اسے ایک ازلی و ابدی غم کا ضرور سامنا ہوا ہے یہ غم ایک شدید احساسِ فنا کی پیداوار ہے اور انسان کو اس کے نسلی ورثے میں ملا ہے۔ نظم میں کسی آدرش یا نقطۂ نظر کو اپنانے کی روش اس احساسِ فنا سے کنارہ کش ہو کر کسی تعمیری منصوبے میں خود کو مستغرق کرنے کی ایک کاوش ہے اور اسے ایک حد تک "فرار" کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ لیکن نظم میں باطن کی طرف آ کر موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے اور اپنی مدافعتی قوتوں کو برانگیختہ کرنے کی روش غم اور افسردگی کو جنم دیتی اور اسی نسبت سے نظم کو گہرا اور تہ دار بھی بناتی ہے۔ میراجی کے بعد کے دور میں اردو نظم کا غم اور افسردگی سے مملو ہونا زیادہ تر اس

لیے تھا کہ شاعر اب اپنی ذات میں غوطہ لگا کر "موت" کے رُو برو آن کھڑا ہوا تھا۔ لیکن المیہ محض موت کی آمد کے احساس میں نہیں تھا۔ المیہ اس بات میں بھی تھا کہ انسان نے اپنی شخصیت کی تعمیر کر کے خود کو احساسِ بقا سے آشنا کر رکھا تھا اور اب اسے شخصیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا۔ جدید اُردو نظم میں افسردہ دلی نے یقیناً جنم لیا ہے لیکن اسے بعض خارجی عوامل تک محدود کر دینا ایک بالکل سطحی بات ہو گی۔ اصل بات یہ ہے کہ نظم کی بنیادی جہت کو اختیار کرنے سے شاعر کو اپنی ذات کے زود یا بدیر پارہ پارہ ہو جانے کا عرفان ہوا ہے اور اس نے اپنی ساری داخلی قوت سے اس احساس کا مقابلہ کیا ہے! چنانچہ ایک طرف تو اسے وقت کی گزران کا شدید احساس ہے، دوسری طرف اسے موت (یا شام) کے سائے اپنی طرف لپکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ موت ایک عجیب سی شے ہے کہ یہ عورت کی طرح بیک وقت راحت کا گہوارہ بھی ہے (ماتا پورنا) اور خوف کا باعث بھی (کالی) شاعر، موت کے سحر میں مبتلا ہو کر اس کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ لیکن شعورِ ذات کے ابھر آنے کے باعث اپنے اقدام کے نتیجے سے آگاہ ہو کر ایک شدید خوف کا ہدف بھی بنتا ہے۔ موت کی طرف بڑھنے اور موت سے فرار حاصل کرنے کے ان دو متضاد رجحانات نے اس کے ہاں ایک نفسیاتی تصادم پیدا کیا ہے۔ یہ تصادم میراجی کے بعد کی نظم میں پوری طرح موجود ہے۔ مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اُردو نظم میں موت ایک خاصا محبوب موضوع رہا ہے لیکن بالعموم شاعر نے فکر کے ایک بلند سنگھاسن پر کھڑے ہو کر اس پر ایک نظر ڈالی ہے۔ جدید نظم میں کیفیت اس سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں شاعر موت کی فلسفیانہ توجیح کی طرف مائل نہیں اور مائل ہو بھی کیسے سکتا ہے کیونکہ وہ اب کنارے پر کھڑا ہوا ایک تماشہ بین نہیں بلکہ خوف کے کرب سے گزرتا ہوا ایک انسان ہے۔ پہلی صورت میں موت کی طرف شاعر کا ردِّ عمل نظریاتی تھا لیکن اب اس کی نوعیت احساسی اور جذباتی ہے۔ اسی لیے اس میں تجربے کی حدت کا احساس بھی نہایت شدید اور گہرا ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک کنارے، جیون کی رفتار رُتوں کے سنگ
تیرا سہانا دیس، برستی برف، کھنکتے ساز
ایک کنارے، امرت پیتے، بیتے جگوں کی اوٹ
میری آخری سانس کی دھیمی، بے آواز، آواز

(مجید امجد، ایک فوٹو)

میں ہوں ایسا پات ہوا میں پیڑ سے جو ٹوٹ اور سوچے
دھرتی میری گور ہے یا گھر، یہ نیلا آکاش جو سر پر
پھیلا پھیلا ہے اور اس کے سورج، چاند ستارے مل کر
میرا دیپ جلا بھی دیں گے یا سب کے سب روپ دکھا کر
اک اک کرکے کھو جائیں گے۔ جیسے میرے آنسو اکثر
پلکوں پر تھرا تھرا کر تاریکی میں کھو جاتے ہیں
جیسے بالک مانگ مانگ کر نئے کھلونے سو جاتے ہیں

اختر الایمان (بلاوا)

شفق کی سُرخی بھی رفتہ رفتہ دھوئیں میں تحلیل ہو چکی ہے
میں آج ان برف سے ڈھکی وادیوں کے اس پار جا رہا ہوں
وہاں جہاں اس خطِ پر اسرار کے ادھر چند چوٹیاں ہیں
جہاں ہمیشہ سے برف ہی برف ہے بہار و خزاں نہیں ہیں
کہ موت آغوش وا کئے اس جگہ مری راہ تک رہی ہے
مگر خدا جانے زندگی کس لیے ابھی تک جھجک رہی ہے

سید ضیا جالندھری (زمستاں کی ایک شام)

یہ قلزم بیکراں، یہ موجیں
یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوشِ نیستی میں سمٹتے جانا
میں ہر گھڑی دور ہوتا جاتا ہوں اپنی دنیائے آرزو سے

منیب الرحمٰن (سمندر)

یہ تیرگی
اور ہر گھڑی بڑھتی ہوئی
اس کی انوکھی دلکشی
جیسے سکوں کے بحرِ بے پایاں کی حامل ہے یہی

دنیا کی منزل ہے یہی   قیوم نظر (الجھن)

اگر سفر سے مفر نہیں ہے تو قیدِ منزل کا ذکر کیا ہے
کوئی بہار و خزاں مری راہ میں نہ آئے گی چل رہا ہوں
عمیق غاروں میں ڈھل رہا ہوں

یوسف ظفر (بازگشت)

جب ڈھلا سورج ترے نپتے چمکتے پیار کا
تا حدِ احساس، تا حدِ قیاس
ذہن سے دل اور دل سے روح کے بے انتہا پھیلاؤ تک
رنگ پھیلے، حسرتوں کے رنگ، لاتعداد رنگ
اس شفق، اس سرخی، خونِ تمنا میں وہ حدت تھی کہ میرا انگ انگ
دکھ کی بے انداز، بے آواز بڑھتی سرد سلوٹاہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا
اور میں یوں سوچ کر خوش تھا کہ ایسی لذتِ غم ناک، ایسا جھٹپٹا
اس قدر رنگین اداسی، اس قدر دلگیر انجامِ نشاطِ دل ہوا کس کو نصیب!

ظہور نظر (لذتِ افتاد)

ہوا تیز تر ہو گئی
سرافراختہ پیڑ کے گرد پھیلے سمندر میں طوفاں پنپنے لگا
سرافراختہ پیڑ تھرا اٹھا، نرم شاخوں کی چیخوں سے افلاک کا سینہ پھٹنے لگا
سمندر کا طوفاں اچھوتی بلندی سے آنکھیں ملانے لگا
سرافراختہ پیڑ کے پاؤں اکھڑے تو وہ سرنگوں ہو گیا
سیل میں کھو گیا

عارف عبدالمتین (طوفان سے پہلے، طوفان کے بعد)

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون ؟

میں کہتا ہوں "میں"
"کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو"
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور
منیر نیازی (صد البصحرا)

کب تلک خشک ساحل پہ بیٹھے ہوئے
آتی جاتی صداؤں کے نوحے سنیں
کیوں نہ اتریں سمندر کے غاروں میں ہم
کیوں نہ یہ خاک کی سرزمین چھوڑ دیں
شہزاد احمد (کیمیا)

آئے گا آئے گا کوئی تو شہاب ثاقب
اس کے دامن میں دہکتے ہوئے انگاروں کی چادر کا اک آنچل ہی سہی
میں تماشائی سہی آج تیری خلوت کا
میری اس حیرتِ طفلی پہ نہ جا
ماں! تجھے گھورتے رہنے کا خطا کار رہوں میں
حامد عزیز مدنی (مادرِ گیتی سے)

برف کی پتیاں رک رک کے بکھر جائیں گی، گر جائیں گی
اور دھندلکے کی خموشی میں سیہ بادل سے
برف پھر بہتی ہوئی آئے گی
دور تاریک درختوں کے تنوں سے آگے
نیم جان جسم سے پیراہن صد چاک کو لپٹائے ہوئے
صبح کی پیرزنِ حسن فروش
کانپتے ہونٹوں سے دیوانی ہنسی ہنسنے کو ہے
برف پھر گرنے کو ہے
صفدر میر (برف باری)

ذراسی کاوش سے ان نمونوں کی تعداد میں اضافہ ہو سکتا تھا یہاں مقصد صرف نظم کی اس خاص جہت کو اجاگر کرنا ہے جو قوس کے دوسرے نصف کی جہت ہے اور جس کے سامنے موت ایک منزل کی طرح کھڑی ہے بالعموم ان نمونوں میں موت کو سمندر سے تشبیہہ دی گئی ہے اور سمندر رحمِ مادر کا مماثل ہے کہ وہ بیک وقت زندگی کا قاتل بھی ہے اور اس کا خالق بھی ۔ سمندر کے علاوہ برف زار، غار، تاریکی یا تاریک کمرہ بھی موت یا "گریٹ مدر" کے لیے ایک علامت کے طور پر مستعمل ہیں اور علم النفس اس بات کی توثیق کرتا ہے ۔ گویا جدید اردو نظم میں شاعر نے نشیب کی طرف اپنی لڑکھڑاہٹ کو ایک اہم موضوع کے طور پر قبول کیا ہے اور موت کی طرف اپنی بے بس پیش قدمی اور اس کے نتیجے میں ابھرنے والے متنوع احساسات کو اپنی تخلیقات میں سمویا ہے ۔ موت کی طرف کا یہ سارا ڈراما مرد اور عورت کے جنسی فعل سے ایک بڑی حد تک مماثل ہے ۔ اس میں عورت کا پرکشش سراپا اُبھرتا ہے ، مرد کی مدافعت وجود میں آتی ہے ، پھر موت یا سمندر مرد کو سرنگوں کرتا ہے اور وہ تاریکی میں کھو جاتا ہے ۔ مثلاً عارف عبدالمتین کی نظم میں سرافراختہ پیڑ کا سمندر میں ڈوب جانا یا منیر نیازی کی نظم صدا بصحرا[1] میں کمرے کا نووارد کو نگل جانا مرد اور عورت کے جنسی فعل میں مرد کی لمحاتی موت ہی کو اُجاگر کرتا ہے ۔ نظم کے ان نمونوں میں موت ، سمندر یا عورت کبھی تو شاعر کے ہاں خوف کو جنم دیتی ہے اور یہ خوف اس خطرے کے پیشِ نظر ابھرتا ہے کہ اب شاعر کا انجام قریب ہے اور کبھی اس کے بانی احساسات کو مغلوب کر کے وصل کی لذت کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے اور اسے عورت یا سمندر سکون کا گہوارہ نظر آنے لگتا ہے ۔ پہلی حالت عورت کے کالی روپ کی غماز ہے ۔ صفدر میر کی نظم "برف باری" میں صبح کی پیرزنِ حُسن فروش (جسے اب شام کا نام دینا چاہیے) اسی کالی روپ کا ایک نمونہ ہے ۔ دوسری حالت عورت کے انا پورنا روپ کو وجود میں لاتی ہے اور اسے سمندر یا تاریکی میں ایک انوکھی دلکشی اور سکون محسوس ہوتا ہے ۔ سید ضیا جالندھری کی نظم "زمستان کی شام" اور قیوم نظر کی "انجمن" میں عورت کا یہی روپ ابھرا ہے اور شاعر پروانہ وار

---

[1] ۔ واضح رہے کہ شاعر نے شعوری طور پر اس نظم کا عنوان صدا بصحرا رکھا ہے حالاں کہ یہ نظم اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ بھاری دروازہ کھلا اور پھر آنے والے کا نام و نشان تک باقی نہ رہا ۔" اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور" ایک کرب ناک انجام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے کہ بھاری دروازے نے آنے والے کو نگل لیا تھا ۔

اس کی طرف کھنچا چلا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں قوس کے دوسرے نصف کو اپنانے کا اقدام ایک تو عورت کے دونوں پہلوؤں کو وجود میں لایا ہے اور دوسرے اس نے تاریخ تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف شاعر کی مراجعت کو ظاہر کیا ہے۔ اس مراجعت سے پوری طرح آشنا ہونے کے لیے جنگل کی فضا کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے۔ صحرا کے برعکس جنگل خطرات کا مسکن ہے اور جب کوئی شخص جنگل میں سے گزرتا ہے تو اسے قدم قدم پر خوف محسوس ہوتا ہے۔ کبھی اسے کوئی چاپ سنائی دیتی ہے۔ کبھی اسے پتوں میں سے تند و تیز آنکھیں گھورنے لگتی ہیں کبھی اس کے پاؤں میں سانپ پھنکارتا ہے اور کبھی کوئی کانٹے دار شاخ اس کے دامن کو پکڑ لیتی ہے۔ انسانی تہذیب کا ماضی اسی جنگل کے معاشرے یعنی تہذیب الارواح کا دور تھا۔ اس دور میں جنگل کی فضا نے انسان کے دل میں خوف پیدا کیا اور اسے اپنے تحفظ کے لیے ٹونے، ٹوٹکے، گنڈے تعویذ اور جادو کی مختلف رسوم سے مدد لینے کی طرف مائل کیا۔ اسی معاشرے میں ڈائنوں، بھوتوں اور بدروحوں نے جنم لیا۔ فی الواقعہ جنگل کا باسی موت سے خوف زدہ تھا اور چونکہ موت دبے پاؤں اس کی طرف آتی تھی۔ اس لیے اس نے موت سے وابستہ مظاہر مثلاً سائے، چاپ، کانٹے، سانپ، گھورتی ہوئی آنکھیں، ڈائنیں اور بھوت، ان سب کو موت ہی کا مترادف قرار دے لیا۔ جدید اردو نظم میں جب شاعر قوس کے ساتھ مڑا تو یہ مراجعت اس کے ابتدائی تہذیبی مراحل کی طرف واپسی کی ایک صورت تھی۔ موت سے انسان کو مفر نہیں اور ہر زمانے میں اسے موت کے خوف میں مبتلا ہونا پڑا ہے۔ جدید دور میں جنگ، بیماری، حادثات وغیرہ نے اسے موت کی ارزانی کا عام طور سے احساس دلایا ہے۔ تاہم جب اس نے نظم کی جہت کو اختیار کیا ہے تو اس کے ہاں موت کا یہ احساس بتدریج موت کے اس نسلی خوف میں مبدل ہوتا چلا گیا ہے جو تہذیب الارواح کے دور میں اس پر پوری طرح چھایا ہوا تھا؛ چنانچہ اب اس نے محض سمندر، غار یا رحم مادر کی طرف مراجعت نہیں کی بلکہ تہذیب کے ماضی یعنی جنگل کے معاشرے کی طرف بھی لوٹ آیا ہے۔ نتیجتہً جدید اردو نظم میں جنگل اپنے تمام خوفناک عناصر کے ساتھ پوری طرح ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:۔

چہار سُو تیرگی ہے جس میں دھواں ہے آہوں کا، آرزوؤں کے بھوت

رہ رہ کے ناچتے ہیں

اداس دھندلی سی سمٹاہٹ کبھی کبھی اس فضائے تیرہ میں کانپتی ہے

کہ جیسے ہستی کا خشک ڈھانچہ فسردہ آنکھیں جھپک رہا ہو
یہ مسکنِ تیرگی مجسّم فسردگی ہے۔

بلراج کومل (بیداری تک)

گھری چاندنی راتوں میں یا گرمیوں کی دوپہروں میں
سونے تنہا رستوں میں یا بہت پرانے شہروں میں
نئی نئی شکلوں میں آکر لوگوں کو بہلاتی ہیں
پھر اپنے گھر لے جاکر ان سب کو کھا جاتی ہیں

منیر نیازی (چڑیلیں)

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نقش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بڑے سے برگد اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

منیر نیازی (جنگل کا جادو)

تم اس اندھیرے اداس رستے پہ کیوں مرے ساتھ آرہی ہو
میں تم سے کہتا ہوں لوٹ جاؤ
یہاں سے راہیں گھنے اندھیروں میں کھو چلی ہیں
یہاں سے آگے اداس جنگل کا راستہ ہے

سلیم الرحمٰن (امید)

یہ بھیانک سیہ گھنا جنگل — جس کی صورت سے خوف طاری ہے
کون جانے کھڑا ہے یوں کب سے — وقت پر اس کی عمر بھاری ہے
موٹے موٹے تنے درختوں کے — جھریاں چھال پر درشت و مہیب

گرتی گرتی جھکی جھکی شاخیں ابھری ابھری جڑیں عجیب عجیب
قیوم نظر (بنی آدم)

چلو جنگلوں میں
وہاں اپنے ساتھی
درختوں کی شاخوں پہ بیٹھے ہوئے
راہ تکتے ہیں اپنی
درختوں کے پتے
ہواؤں میں اڑ کر
ہمیں ڈھونڈتے ہیں
چلو جنگلوں میں
مکانوں میں یوں قید کب تک رہو گے

محمد علوی (مراجعت)

ابھی ہر سمت دھواں دھار گھٹا چھائی ہے پڑ رہی ہے ابھی آکاش سے تاریک پھوار
ابھی زندانِ خموشی کے سیہ حجرے میں سُن رہا ہوں کسی ناگن کی مسلسل پھنکار
خوف سے دبکے ہوئے بیٹھے ہیں صحرا پنچھی تہ بہ تہ شاخوں کی تاریک گھپاؤں میں ابھی
تخت سنگھ (ڈھلتی رات)

چشم و لب کے رقص پر ہاتھ موڑ موڑ کر
رقص کی شراب میں
مور مست ہو گیا
سانپ جیسے سو گیا
عکسِ ماہتاب میں
ایک پیکرِ گداز اور ناچنے لگا
ڈھولکوں کی مست چیخ اور تیز ہو گئی

جنگلی حسینہ اور شعلہ ریز ہو گئی

سلام مچھلی شہری (ایک پینٹنگ)

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج جا پہنچا میں جا پہنچا وہاں
خستہ دل پیڑوں کی اک سونی قطار
خشک شاخیں، کھڑکھڑاتی ٹہنیاں
بے کفن لاشوں کی طرح آد یختہ
اپنی جھولی میں لیے پہنائے دشت
برگ و بر کی لاکھ پشتوں کے مزار
ان میں جھونکوں کی صدائے بازگشت
جس طرح مردے کریں سرگوشیاں

مجید امجد (دو رکے پیڑ)

میراجی کے بعد کی اردو نظم میں ظاہر سے باطن کی طرف شاعر کی مراجعت کا تیسرا پہلو یہ ہے کہ اس نے برِ صغیر کی دیو مالا سے اپنا تعلق قائم کیا ہے۔ دیو مالا براہِ راست دھرتی سے متعلق ہوتی ہے اور اس کے مختلف کردار اس دھرتی کے باسی کے احساسات، جذبات، خوابوں اور وسوسوں کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت محض افسانوی نہیں ہوتی بلکہ وہ تو دھرتی کے مخصوص اوصاف کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں چنانچہ دیو مالا نہ صرف دھرتی کے باسیوں کے مشترکہ محسوسات اور خواہشات کی پیداوار ہے بلکہ نسل کے اجتماعی لاشعور میں سدا زندہ بھی رہتی ہے۔ اگر کسی نسل کا اپنی دھرتی کے ساتھ رشتہ مضبوط نہ ہو تو قدرتی طور پر جب وہ متحرک ہوگی اور اس کے ہاں مستقبل سے رابطہ استوار کرنے کا رجحان ابھرے گا تو وہ اپنے نسلی ثقافتی سرمائے سے بہرہ اندوز نہیں ہو سکے گی۔ دوسری طرف جب اس کی جڑیں زمین میں بہت گہری جا چکی ہوں تو وہ مستقبل سے ہاتھ ملاتے ہوئے بھی اپنے ماضی سے رشتہ قائم رکھتی ہے بلکہ ماضی سے قوت اخذ کر کے ہی سفر کی اگلی منزل کی طرف بڑھتی ہے۔ نظم کا صحیح مزاج اس وقت ابھرتا ہے جب شاعر آوارہ خرامی کے باوصف مراجعت کر کے اپنی نسل کے ماضی کی طرف آتا ہے؛ چنانچہ نظم میں نہ صرف دھرتی کی مخصوص باس اور رنگ نکھر آتا ہے بلکہ نسل کا دیومالائی

سرمایہ بھی سطح پر آجاتا اور شاعر کی امیدوں اور وسوسوں کو ایک خاص علامتی صورت تفویض کر دیتا ہے۔
میراجی کے ہاں وطن کی دھرتی اور اس سے وابستہ دیومالائی کردار اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئے تھے لیکن اس کے
بعد بھی جدید اردو نظم کا یہ پہلو نکھرتا ہی چلا گیا ہے (جدید یہ ہے کہ پاکستان کی اردو نظم میں بھی اس برِ صغیر کی دیومالا کی
پوری عکاسی موجود ہے جو اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ اگر غواصی کے عمل کو اپنایا جائے تو دھرتی کا مشترکہ نسلی سرمایہ
ضرور سطح پر آتا ہے) جدید نظم سے یہ چند مثالیں اس نکتے کی وضاحت کے لیے کافی ہیں:۔

کنھیا سی راتیں یہ رادھا سے دن
یہ نو بر ہوا ۔ اس کے زرخیز جھونکے
خنک، خشک، آزاد، بے آب، گل ریز جھونکے
افق ۔ کندنی بادلوں کے سمندر میں رادھا کو ڈھانپے کنھیا
جواں گوپیاں گرمیٔ جستجو، رنگ و بو سے بھبھوکا
غزل خواں، پرافشاں
بہت مطمئن، پھر بھی نا مطمئن!

قیوم نظر (بہارِ نفس)

کوئی نہیں ہے
جو میری صورت پہ اک اچٹتی نگاہ ڈالے
یہ میری صورت کہ جس نے اب تک
اجودھیا کے سنگھاسنوں کا سروپ دیکھا
کہ جس نے بن باس کے ہزاروں عذاب جھیلے
کہ جس نے بنسی کی مدھ بھری راگنی سے رادھا کا چین کھویا
کوئی نہیں ہے

شاد امرتسری (رسمے کا دکھ)

میرا جو داغ کھلا میرا جو آنسو چمکا
خود تیرے چاند ستاروں نے اسے چھین لیا

میں نے کیا پاپ کیا
میں نے کیا جرم کیا
اے مرے نیلے کنول سے دیوتا!
کتنے رادھاؤں کی پازیب میں جھنکار نہیں
دل نے بے بربط و بے ساز بھی گانا چاہا
آنکھ نے غنچۂ غمگیں کو ہنسانا چاہا
میں نے کیا پاپ کیا!

سلام مچھلی شہری (لوجا)

مرے چاند آؤ، رچاؤ ساری سکھیوں سنگ راس
میری رادھا آؤ بھی
جی کے شیتل گات میں، اک اک سجیلے انگ میں
ہوں سدا رنگ اب رنگیلے پریت کے اس پیار میں
میری رادھا آؤ بھی
میری پیاری میری راتوں کی نویلی چاندنی

مختار صدیقی (خیال چھایا)

اے جادوگر پاس ترے کیا ایسا بھی کوئی جادو ہے
مجھ کو جو اک دم پنکھ لگا دے اور کیلاش پہ پہنچا دے
ساتھ میں اپنے، گھور اندھیرے اس دنیا کے لے جاؤں
اور کیلاش پہ برساؤں
پاربتی کو سیس نواؤں اور شو جی سے یہ پوچھوں
تم جو یہاں کیلاش پہ بیٹھے امرت جام چڑھاتے ہو
اور تاروں کی قندیلوں سے اپنا سورگ سجاتے ہو
کوئی تمھیں دکھ درد نہیں، تم ہر دم عیش مناتے ہو

عرش صدیقی (اے جادوگر)

چاروں جانب سے ہے کالے دیووں کی یلغار
پاپ کے اندھیاروں میں جیسے گھر جائیں انوار
ٹوٹ پڑے ہوں جیسے بادہ خانے پر مے خوار
لوٹ رہی ہو پریم نگر کو راکھشسوں کی ڈار
لے ڈوبے مسکان کی کشتی کو غم کی منجدھار
بن کی دیوی سیتا سے راون کا اندھا پیار

فارغ بخاری (ساحل کی ایک شام)

یہ سن کر جو یوگی نے پلکیں اٹھائیں
تو پھر وہ ندی تھی نہ پتھر نہ لہریں
فقط ایک میں تھا ہمالہ کی بیٹی تھی
اور وہ مدن تھا
جس شو نے اپنے ہاتھوں سے اک دن
جلا کر بھسم کر دیا تھا
مگر آج پھر بان پھولوں کے لے کر
اشوکا کے اونچے درختوں کے پیچھے
اسی طرح چھپ کر کھڑا تھا

قاضی سلیم (سنجوگ)

یہ بوڑھی کم زور ہوا بھی
اپنی آنکھیں کھو بیٹھی ہے
پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہے کچھ بیتی باتیں
اور کہتی ہے
تم وہ ہو جو ڈیڑھ قدم میں
ساری پرتھوی

سانوں ساگر لانگھ گئے تھے

کمار پاشی (بوڑھی کہانی)

پیڑ چلے چندا کی اور | توڑ کے ماٹی سے بندھن
پگھلے سیلوں کے پاتھر | پتھ پتھ پر پھیلا کندن
کومل کامنی شکلوں سے | پورم پور بھرے آنگن
بادل کے ہنڈولے میں | کھنکا رادھے کا کنگن
شیام سمندر نے مہکایا | چکنا چکیلا چندن

ظفر اقبال (نظم)

یہ تو تھا میراجی کے بعد اردو نظم میں جہت کا عام انداز! اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کے اصل مزاج سے واقف ہونے پر شعرا نے اس کی بنیادی جہت کو اختیار کر لیا۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ میراجی وہ پہلا شاعر تھا جس نے اس جہت کی نشان دہی کی اور اردو نظم کے دھارے کا رخ ذات کی طرف پوری طرح موڑ دیا۔ میراجی کے بعد آنے والے شعرا نے جب اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں نہ صرف جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ کی آویزش نمودار ہوئی، نہ صرف تہذیب الارواح کے عناصر ظاہر ہوئے بلکہ ہندوستان کی دیومالا کے مختلف پہلو بھی ابھرتے چلے آئے۔ اس مقام پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ جب نظم گو شعرا نے میراجی کی خاص جہت کو اختیار کیا تو قدرتی طور پر ان کی نظموں میں بھی میکانکی اور تقلیدی رجحان پیدا ہو گیا ہوگا۔ جواب اس کا یہ ہے کہ ایسا ہونا ممکن تھا لیکن چونکہ میراجی نے کسی خارجی منزل، آدرش یا نقطۂ نظر کی تبلیغ کو اپنا موقف قرار نہیں دیا تھا۔ اس لیے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو اختیار کرنے کے باوصف ہر شاعر کی انفرادیت اپنی جگہ قائم رہی اور نظم کسی میکانکی صورت میں نہ ڈھل سکی۔ ترقی پسند نظم نے نہ صرف جہت کے بارے میں بلکہ نظم کے مواد کے سلسلے میں بھی ایک واضح منزل کو نظر کے سامنے رکھا تھا اور شاعر کی انفرادیت کو ابھرنے کی بہت کم اجازت دی تھی؛ چنانچہ اس کے تحت جو نظم تخلیق ہوئی اس پر ایک خاص نقطۂ نظر کی چھاپ ثبت تھی لیکن میراجی نے صرف جہت کی نشان دہی کی۔ اس کے بعد کے مراحل کو شاعر کے مخصوص ردِعمل کے لیے کھلا چھوڑ دیا۔

بات دراصل یہ ہے کہ نظم کی اس خاص جہت کو اختیار کرنے کے بعد ایک ایسا مقام آتا ہے جب شاعر

ایک دوراہے پر آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ ایک طرف موت کی مقناطیسی کشش کو محسوس کرتا ہے اور دوسری طرف زندہ رہنے کی لگن کو متحرک پاتا ہے۔ اس آویزش میں شاعر کی ذات ایک نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے اور ذات کا یہ کردار ہی دراصل شاعر کی نظم کو انفرادی رنگ عطا کرتا ہے۔ یہی بات ایک مثال سے شاید زیادہ واضح ہو سکے۔ فرض کیجیے کہ چار آدمی ایک جنگل میں سے گزر رہے ہیں اچانک ان کے سامنے ایک شیر آ جاتا ہے۔ شیر کو دیکھتے ہی ان میں سے ایک شخص تو خوف زدہ ہو کر بے ہوش ہو جاتا ہے، دوسرا سر پہ پاؤں رکھ کر بھاگ جاتا ہے، تیسرا لپک کر قریبی درخت پر چڑھ جاتا ہے اور چوتھا اپنی چھڑی سنبھال کر شیر پر حملہ آور ہو جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ شیر کو سامنے پا کر ان میں سے ہر شخص نے اپنی مخصوص شخصیت کا اظہار کیا ہے اور قطعاً غیر شعوری طور پر ایک ایسے ردِ عمل کو پیش کیا جو اس شخصیت کی بنیادی کمزوری یا توانائی کی پیداوار تھا۔ بالکل یہی حال نظم گو شاعر کا ہے۔ جب وہ نظم کی مخصوص جہت کو اختیار کر کے اپنے من کے جنگل میں داخل ہوتا ہے تو موت کو سامنے پا کر اپنی شخصیت کے مطابق ہی اس کا مقابلہ کرتا۔ اس سے ہار مان جاتا یا فرار حاصل کرتا ہے؛ چنانچہ اس کی نظم میں مدافعت کا سارا انداز اس کی شخصیت کے رنگ میں ڈوب کر ابھرتا ہے اور شخصیت کی کمزوری یا توانائی ہی اس کی نظم میں تنگ دامانی یا کشادگی کو جنم دیتی ہے۔ میراجی کے بعد اردو نظم نے اس کے دکھائے ہوئے راستے کو یقیناً اختیار کیا ہے اور اسے کرنا بھی چاہیے تھا، لیکن میراجی کے بعد آنے والے تمام اہم نظم گو شعرا نے اپنی اپنی شخصیت کو بروئے کار لا کر ایک دوسرے سے مختلف ردِ عمل کا مظاہرہ کیا اور یوں اپنی نظم کو کسی مخصوص سانچے میں ڈھل جانے سے باز رکھا ہے۔ مثال کے طور مجید امجد نے موت اور اس کے مظاہر کو سامنے پا کر فرار حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ 'حال' کے نقطے پر کھڑے ہو کر گرد و پیش کو دیکھا ہے۔ نتیجۃً ایک شدید کرب میں مبتلا ہونے کے باوجود وہ ایک ناظر کی حیثیت میں ابھرا ہے اور اس نے لحظہ بھر کے لیے وقت کے سیلِ رواں کے ساتھ بہتے چلے جانے سے انکار کر دیا ہے۔ 'وقت' موت کا دستِ راست ہے کہ اس کی گزران شکست و ریخت کے عمل کو جنبش دیتی ہے۔ مجید امجد نے حال کے لمحے پر رک کر گویا وقت کے تخریبی عمل کی نفی کی ہے اور یہ چیز ذہن کو فی الفور شاعر کی داخلی توانائی کی طرف منتقل کرتی ہے لیکن مجید امجد نے محض رکنے پر اکتفا نہیں کیا۔ اس نے جب حال کے لمحے پر کھڑے ہو کر ماضی اور مستقبل پر نظر دوڑائی ہے تو ایک ایسی بلندی پر بھی آ گیا ہے جہاں اسے عرفانِ ذات حاصل ہوا ہے گویا اس کی نظمیں تجربے کے کرب کے ساتھ ساتھ فکر کی روشنی کو بھی سامنے لائی ہیں اور شاعر کے باطن کی پوری طرح عکاس ہیں۔ مجید امجد کے

اس حال کے لمحے پر رکنے کا عمل ان کی نظم "زندگی اے زندگی" کے مطالعہ سے واضح ہو سکتا ہے۔

خرقہ پوش و پا بہ گل
میں کھڑا ہوں تیرے در پر زندگی
مُلتجی و مضمحل
خرقہ پوش و پا بہ گل
اے جہانِ خار و خس کی روشنی
زندگی اے زندگی!
میں ترے در پر جھکتی چلمنوں کی اوٹ سے
سُن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
کھنکھناتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
گرم، گہری گفتگو کے سلسلے
منتقلِ آتش بجاں کے متصل
اور ادھر باہر گلی میں خرقہ پوش و پا بہ گل
میں۔ کہ اک لمحے کا دل
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی اے زندگی!

اس نظم میں شاعر نے اپنے ایک خاص ردِ عمل کو اجاگر کیا ہے۔ اسے دو جہاں کی تیرگی کا سامنا ہے۔ لیکن وہ شکست تسلیم کرنے کے بجائے زندگی کے در پر آن کھڑا ہوا ہے اور اس سے اکتسابِ نور کا خواہاں ہے۔ یہی نور انکشافِ ذات کی صورت میں اسے حاصل بھی ہوتا ہے اور اس کے باطن کے ایک اہم پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ ایک اور نظم لیجیے جس میں شاعر نے "لمحۂ مختصر" کو تھام کر اپنی داخلی توانائی کا اظہار کیا ہے:۔

یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں میں ہوں
یہی میرا حصہ۔ ازل اور ابد کے خزانوں سے ہے بس یہی میرا حصہ
مجھے کیا خبر وقت کے دیوتا کے حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں۔

مقدر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صدہا ہیولے
مجھے کیا تعلق۔ مری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل جو تاروں کو چھولے
مگر آہ یہ لمحۂ مختصر جو مری زندگی مرا زادِ سفر ہے
مرے ساتھ ہے مرے بس میں ہے، میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ
یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خراباتِ شام و سحر میں، یہی کچھ
یہ اک مہلتِ کاوشِ دردِ ہستی، یہ اک فرصتِ کوششِ آہ و نالہ

اس ایک لمحے میں جب مجید امجد رک کر گرد و پیش پر ایک نظر دوڑاتا ہے تو اس کے ہاں قلب کی وہ وسعت جنم لیتی ہے جو اُسے ایک صاحب بصیرت ناظر کا منصب عطا کر دیتی ہے۔ "طلوعِ فرض" "کنواں" "ہری بھری فصلو" "لاہور" "صاحب کا فروٹ فارم" اور متعدد دوسری نظموں میں مجید امجد کا یہ اندازِ نظر پوری طرح موجود ہے اور شاعر کے داخلی ردِ عمل کا غماز ہے۔

یوسف ظفر کے ہاں "ردِ عمل" کی نوعیت قدرے مختلف ہے نظم کی اصل جہت کو اختیار کر کے جب اس شاعر نے اپنی ذات کی غواصی کی ہے تو اسے موت اور اس کی علامات کا عام طور سے سامنا ہوا ہے۔ اس کے ہاں موت تاریکی اور سناٹے کا روپ دھار کر برآمد ہوئی ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا جواب خود یوسف ظفر کی زندگی کے مختلف حادثات کا مطالعہ کرنے پر بخوبی مل جاتا ہے[1] تاہم موت کے اس بہروپ کو سامنے پا کر یوسف ظفر نے قطعاً غیر شعوری طور پر ڈٹ کر اس کا مقابلہ کیا ہے اور روشنی اور تحرک کے جملہ عناصر کو اپنے تحفظ کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ ساری بات ہی روشنی اور تحرک کی زبان میں کرتا ہے۔ اس کے ہاں موت ایک طرف تو تاریکی، سائے، دھواں اور کہرے کی صورت میں اور دوسری طرف گرد، دیوار، زنجیر اور سردی وغیرہ کے روپ میں اُبھری ہے اور یوسف ظفر نے اس کی نفی کرنے کے لیے روشنی اور تحرک کے جملہ مظاہر سے مدد لی ہے۔ وہ اپنی نظم میں ایک جان باز سپاہی کی طرح ابھرا ہے۔ مدافعت کا یہ بھرپور انداز اس بات پر بھی دال ہے کہ اس کے ہاں موت کا ایک گہرا اعصابی خوف موجود ہے اور وہ جب تاریکی اور

---

[1] نظم جدید کی کروٹیں۔ از مصنف

سناٹے سے لڑتا ہے تو دراصل خود کو موت سے بچانے کا تدارک بھی کرتا ہے لیکن یہ جنگ ہی کچھ ایسی ہے کہ اس میں سپاہی کو زُود یا بدیر اپنے انجام کو پہنچنا ہوتا ہے۔ یوسف ظفر کو بھی آخر آخر میں اس بات کا عرفان ہوا ہے اور اس پر شکست و ریخت کا احساس چھا گیا ہے لیکن یہاں بھی اس کی داخلی دنیا اس کے آڑے آئی ہے اور اسے شکست قبول کرنے سے باز رکھ کر روحانی طور پر روشنی کی تحصیل پر آمادہ کرنے میں کامیاب ہو گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب مادی زندگی میں شاعر نے تاریکی اور سناٹے کا مقابلہ کرتے ہوئے شکست کھائی ہے تو وہ روحانی طور پر اس کا مقابلہ کرنے کے لیے میدان میں اتر آیا ہے۔ روحانی سطح پر موت کے آگے سینہ سپر ہونے کا یہ میلان اس کی نظم "ارمان" میں پوری طرح اُجاگر ہوا ہے:

میں کب سے اس چاندنی میں بیٹھا ہوں جیسے پتھر کا کوئی بُت ہو
مرے بدن، میری سرد آنکھوں، مرے لبوں، میرے بازوؤں میں
چپھے چلی جا رہی ہیں کرنیں
کہ جیسے مجھ کو ٹٹولتی ہو
کہ جیسے غصے میں بولتی ہوں

مرے خدا! میرے دل کا ارماں نہ سرد سکتوں کی روشنی ہے
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے
نہ میں کسی مسندِ معلیٰ کا خانقاہی
کہ جس سے حاصل ہو کج کلاہی
مرے لیے جیسے تری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے جس کی ادائے بیگانہ بھا گئی ہے
جو میرے دل پر، مری نظر پر، مری تمنا پہ چھا گئی ہے
مرے خدا تُو ہر ایک دل کی پکار سُنتا ہے، میری سُن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے!

قیوم نظر کی نظموں میں افسردہ دلی کی کیفیت عام ہے اور اس نے اپنے شخصی غم کو اس طور پھیلایا ہے کہ اس میں ماحول کی بیشتر یاس انگیز کیفیات ضم ہو کر رہ گئی ہیں[1]۔ افسردہ دلی کی یہ کیفیت شاعر کی زندگی کے تمام ادوار میں موجود ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ شاعر کے دل میں فنا کا احساس ہمیشہ قائم رہا ہے۔ آغازِ کار میں جب ابھی جوانی کا خون گرم تھا تو اس کے ہاں احساسِ بقا کی موجودگی نے فنا کے احساس کو پوری طرح سطح پر آنے کی اجازت نہ دی لیکن جب قوا ذرا مضمحل ہوئے اور مدافعت کی قوت کم زور پڑ گئی تو المیے کے نقوش صاف نظر آنے لگے اور شاعر نے خود کو شکست و ریخت سے بچانے کے لیے ماضی کی طرف مراجعت کرنے اور جوانی کی یادوں کو بطور ریک ۔ استعمال کرنے پر مائل پایا۔ بحیثیت مجموعی قیوم نظر کی نظر میں ہیجان، بغاوت، رجائیت یا رفعتوں کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود نہیں۔ اس کے برعکس اس نے بڑے ٹھنڈے دل کے ساتھ تشبیب کی طرف اپنی لڑکھڑاہٹ کو اداس اداس نظروں سے دیکھا ہے۔ اسے وقت کی گزران کا نہایت شدید احساس ہے لیکن اس کی مدافعت زیادہ سے زیادہ ماضی کی یادوں میں خود کو منہمک کرنے کی حد تک ہے۔ اس سے آگے نہیں۔ یہ چیز قیوم نظر کی خنک مزاجی کے باعث بھی ہے۔ وہ بحرانی کیفیت میں مبتلا ہونے کے باوجود باہر نکلنے کے امکانات پر ٹھنڈے دل سے غور کرتا ہے؛ چنانچہ اس کا "ردِ عمل" اداسی اور افسردہ دلی کی ایک ہموار رو سے متاثر ہے۔ چند مثالیں:

ایک بے کیف شام کے بس میں
رینگتے سائے، اونگھتی راہیں
چند سہمے ہوئے چھپے اور میں

"بے بسی"

کون اس جھونکے کو سمجھائے
صحن چمن سے جو اٹھا ہے
سوکھے پیڑ کو چھیڑ رہا ہے

"واپسی"

اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

---

[1] "افسردہ دلی کی ایک مثال، قیوم نظر" از مصنف

وقت نے منزلیں کی ہیں کیا طے
مجھ سے بیگانہ ہوئی ہے ہر شے

ہر طرف پھیلی سیہ راتیں ہیں
اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

"خواب کار"

اختر الایمان کے ہاں غم اور کسک کی ایک نہایت گہری کیفیت ابھری ہے۔ یہ کیفیت اس بات پر دال ہے کہ شاعر کو زندگی اور اس کے مظاہر سے بڑا پیار ہے اور وہ شکست و ریخت کے اس عمل سے ہراساں ہے جو اسے اور اس کی دنیا کو ختم کر دینے کے درپے ہے۔ اختر الایمان کے غم میں زیاں کا ایک گہرا احساس شامل ہے اور اس کے پس منظر میں زندگی کے بعض حادثات کی پرچھائیاں بھی صاف نظر آتی ہیں لیکن موت یا "زوال" کو سامنے پا کر اختر الایمان نے فرار حاصل کرنے یا روحانی طور پر خود کو اوپر اٹھانے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک شدید الجھن کی زد میں آکر رک سا گیا ہے۔ وہ جگہ جہاں اختر الایمان رکا ہے دراصل ایک ایسا مقام ہے جس سے آگے بڑھیں تو نشیب کی لڑکھڑاہٹ وجود میں آجائے اور پیچھے ہٹیں تو زندگی کے مظاہر سے "لپٹنے" کا میلان جنم لے۔ یہ وہ نقطہ ہے جہاں ہر فنکار اپنے ظرف کے مطابق ایک خاص ردِ عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض آگے بڑھ کر موت سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بعض پیچھے ہٹ کر یادوں کا دامن تھام لیتے ہیں اور بعض اس مقام پر کھڑے ہو کر اوپر اٹھ آتے ہیں لیکن اختر الایمان نے ان میں سے کوئی طریق بھی اختیار نہیں کیا۔ وہ تو خطرے کو سامنے پا کر گویا تذبذب کے عالم میں دم بخود ہو کر رہ گیا ہے اور فیصلہ کرنے سے قاصر ہے کہ آگے بڑھے یا پیچھے کو ہٹ جائے۔[1] اس کیفیت کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شاعر موت کی مقناطیسی کشش کے سامنے قطعاً بے دست و پا ہو کر رہ جاتا۔ لیکن اختر الایمان کے ہاں ایسا نہیں ہوا۔ البتہ وہ ایک نفسیاتی ادھیڑ بُن میں ضرور گرفتار ہو گیا ہے۔ یہ وہی کیفیت ہے جس میں شیکسپیئر کا کردار ہملٹ اسیر ہوا تھا۔ اختر الایمان کی بہترین نظمیں اسی کیفیت کی عکاس ہیں۔ اس کے بعد شاعر نے مراجعت کر کے ذہن کی جس دوسری سطح کو اپنایا ہے۔ وہ ایک عارضی اور ہنگامی فرار کے سوا اور کچھ نہیں۔ بہر حال موت کو سامنے پا کر اختر الایمان کے ہاں جو ایک خاص اور منفرد ردِ عمل

---

[1] To be or not to be

وجود میں آیا وہ تذبذب اور ادھیڑبن ہی سے عبارت تھا۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

ایک دوراہا ہے یہ حیران ہوں کس سمت بڑھوں
اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شائد

محرومی

ہے مرکزِ نگاہ پر چٹان سی کھڑی ہوئی
اُدھر چٹان سے پرے وسیع تر ہے تیرگی
اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں
عدم خراب تم ملے نہ موت ہو نہ زندگی

نقشِ پا

راہ کے پیچ وخم میں کوئی اپنا دامن کھینچ رہا ہے
فردا کا پُرپیچ دھندلکا، ماضی کی گھنگھور سیاہی
یہ خاموشی، یہ سناٹا، اس پر اپنی کور نگاہی

- - - - - - - - - - - - -

جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ وخم میں کوئی الجھا راہی دیکھ رہی ہے

پگڈنڈی

عارف عبد المتین کی نظموں میں ایک ایسا فرد موجود ہے جو اگرچہ سیلِ فنا کی زد میں آچکا ہے تاہم جس کی نظریں طوفان کے بعد کے منظر کو بھی اپنی گرفت میں لینے کے قابل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شکست و ریخت کی فضا سے متصادم ہو کر عارف نے ہار ماننے یا سہارا لینے کی کوشش نہیں کی بلکہ خود کو مستقبل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنے پر مائل کیا ہے۔ زندہ رہنے کا یہ بھی ایک زاویہ ہے جو اگر شاعر کے داخلی دباؤ کے تحت ابھرے تو ایک مدافعتی عمل میں ڈھل جاتا ہے۔ مذاہب میں روح کا تصور اور عام زندگی میں بچے کی پیدائش دراصل مستقبل سے رشتہ استوار کرنے اور یوں موت کو شکست دینے ہی کی ایک کاوش ہے۔ عارف نے تاریکی اور دھوئیں

کی فضا کے باوجود آگے کی طرف دیکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش اس کی ذات کی ایک اہم طلب کو بے نقاب کرتی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ عارف کی یہ کوشش اور طلب اس کے داخلی دباؤ کا نتیجہ ہے، کسی فرضی منزل کے تصور سے ملوث نہیں۔ چنانچہ جہاں فنا کے احساس کے تحت وہ کہتا ہے کہ:

لیکن اک ہم ہیں کہ دریا کے کنارے کی طرح
بحرِ اندوہ میں کٹ کٹ کے گرے جاتے ہیں
اور ہر آن یہ احساس فزوں ہوتا ہے
ایک بھی آنکھ ہمارے لیے نمناک نہیں

(کرب)

وہاں وہ طوفان کے بعد کے منظر کو بھی فراموش نہیں کرتا۔

ہوا رک گئی
سمندر کا طوفاں فسانہ ہوا
ہوا کے حسین دوش سے خشم آلود ذرّے اتر آئے اور جھلملانے لگے
اب ان کی نگاہوں میں شعلوں کا پرتو نہ تھا۔ پھول تھے
ہوا چل پڑی

مستقبل کی طرف دیکھنے کا یہ خاص انداز گویا گہرے بادل میں بجلی کے ایک کوندے کے مانند ہے اور عارف نے اسی چمک میں آنے والے لمحوں کے نقوش کو دیکھا ہے۔

ضیا جالندھری کی نظموں میں موت سے سمجھوتہ کرنے کی آرزو ابھری ہے۔ دراصل ضیا موت سے فرار اختیار کر کے ماضی کی یادوں میں سکون کا متلاشی ہے لیکن یہ یادیں اس قدر تلخ ہیں کہ سکون مہیا کرنے کے بجائے الٹا اسے کرب میں مبتلا کر دیتی ہیں چنانچہ وہ ان سے مایوس ہو کر اور مسرت کے چھن جانے کا ماتم کر کے موت کو قبول کر لیتا ہے۔ موت کو قبول کرنے کا یہ عمل ایک تو اس احساس کے باعث ہے کہ موت ناگزیر ہے اور زود یا بدیر ہر شے کو ابدی نیند سلا دیتی ہے۔ دوسرے اس لیے کہ موت کرب ناک ہونے کے باوجود سکون اور آرام کا گہوارہ بھی ہے۔ تیسرے اس لیے کہ موت ازلی و ابدی نہیں بلکہ تسلسلِ حیات میں محض ایک نقطہ ہے یہ وہ برف زار ہے کہ جب سورج کی حدت سے پگھلتا ہے تو اس کے نیچے سے ایک نئی زندگی پھوٹ کر نکل

آتی ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ ضیا کے ان مختلف احساسات کا منطقی جواز کیا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ضیا نے موت سے ہنگامی طور پر فرار اختیار کرنے کے بعد اسے گویا اپنا لیا ہے۔ اپنانے کے اس عمل میں کوئی جذباتی خروش یا مسرت کا اظہار موجود نہیں۔ یہ ایک مجبوری ہے جس سے شاعر نے احساسی اور ذہنی دونوں سطحوں پر سمجھوتہ کیا ہے۔ سمجھوتے کا یہ انداز کسی مخصوص نظریہ حیات کے تابع نہیں بلکہ اس نے شاعر کے داخلی دباؤ سے جنم لیا ہے۔ چند مثالیں:۔

وہ لمحہ جو آتا ہے جاتا ہے لیکن گزرتا نہیں
اسی ایک لمحے کی پیہم بدلتی ہوئی ہیئتوں میں روانی حیات
ازل سے ابد تک رواں ہے حیات
نہیں موت کچھ بھی نہیں، موت بھی زندگی کا ہی اک روپ ہے

(زمہریر)

اب آرزو ہی نہیں کہ کوئی اُچک کے اوجِ فلک کو چھو لے
جو دل میں ہو بھی کوئی تمنّا
تو اس کے اظہار کا کسی کو نہ حوصلہ ہے نہ آرزو ہے
کہ اب زمستاں کی شام عالم پر چھا چکی ہے

(زمستاں کی شام)

اور ٹوٹتے گرتے لاکھوں اشجار
کہتے رہیں مجھ سے سنبھلو سنبھلو
میں سخت و سیاہ پتھروں سے
ٹکراتا ہوا لڑھکتا جاؤں
اس شور میں کوئی کہہ رہا ہو
یہ موت نہیں ہے زندگی ہے —— (سنبھالا)

ذہن مرجھائے ہوئے پھولوں کا گلدستہ ہے
اب تو یہ تاب نہیں زیست کی تجدید کروں

ولولے ڈوب گئے وقت کے طوفانوں میں
اب تو سینے میں ہے ٹھہری ہوئی موجوں کا سکون
(بجھی ہوئی آگ)

ضیا جالندھری کی نظموں میں برف، زمہریر، زمستان، بجھتا ہوا الاؤ اور دوسری چیزیں موت کی علامات بن کر نمودار ہوئی ہیں اور شاعر نے ان میں سکون تلاش کر کے یا انہیں زندگی کے مترادف قرار دے کر دراصل موت سے سمجھوتہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جہاں ضیا کے ہاں یادیں نہایت تلخ اور کرب انگیز ہیں اور اسے سکون اور آرام کے لیے موت اور اس کی علامتوں میں پناہ لینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، وہاں منیر نیازی کے ہاں یادوں کا نگر ہی سب کچھ ہے بے شک موت کی قربت کا احساس منیر نیازی کی نظموں میں بھی موجود ہے اور اس نے جنگل کی ان علامات کا عام طور سے سہارا لیا ہے جو دراصل موت ہی سے متعلق ہیں تاہم اس کے ہاں موت کا کرب محض اس لیے شدت اختیار نہیں کر سکا کہ منیر نے خود کو نہایت نازک، شب پا اور ملائم یادوں میں گم کر دیا ہے۔ یہ یادیں، ہوا، خوشبو، چاپ اور دستک کے روپ میں اُسے اپنی طرف متوجہ کر کے اس کے زخموں پر پھاہا رکھتی ہیں۔ ان یادوں کا مرکز ایک ایسی نازک اندام لڑکی ہے جس نے شاعر سے خاموش محبت کی ہے لیکن اب اس لڑکی اور شاعر کے درمیان کڑے فاصلے حائل ہو گئے ہیں۔ اس مسافت کو شاعر نے اس یاد کی مدد سے عبور کیا ہے جو خوشبو میں بسی ہوئی ہوا کی طرح بے روک ٹوک بڑھی چلی آتی ہے۔ منیر نیازی نے اسی یاد میں سکون پایا اور آنے والی تاریکی سے خود کو بچایا ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

آہ یہ بارانی رات
مینہ، ہوا، طوفان، رقصِ صاعقات
شش جہت پر تیرگی امڈی ہوئی
ایک سناٹے میں گم ہے بزم گاہ حادثات
آسماں پر بادلوں کے قافلے بڑھتے ہوئے
اور مری کھڑکی کے نیچے
کانپتے پیڑوں کے پات

چار سو آوارہ ہیں
بھولے بسرے واقعات
جھگڑوں کے شور میں
جانے کتنی دور سے
سن رہا ہوں تیری بات!

(برسات)

ہزار گوشے ہیں
جن سے پاگل بنانے والی
سیاہ زلفوں کی مست خوشبو اڑ رہی ہے
مگر وہ ایک ایسا پیارا چہرہ
جو ایک رت کے اداس جھونکے
کے ساتھ آ کر
چلا گیا ہے!

ہزار داستان

آس پاس کوئی گاؤں نہ دریا اور بدریا چھائی ہے
شام بھی جیسے کسی پرلنے سوگ میں ڈوبی آئی ہے
پل پل بجلی چمک رہی ہے اور میلوں تنہائی ہے

کتنے جتن کیے ملنے کو پھر بھی کتنی دوری ہے
چلتے چلتے ہار گیا میں پھر بھی راہ ادھوری ہے
گھائل سی ہے آواز ہوا کی اور دل کی مجبوری ہے

راستے کی تھکن

منیر نیازی کے برعکس بلراج کومل ماضی کی یادوں میں گم نہیں ہوا بلکہ حال کے نقطے سے گویا پلٹ

گیا ہے۔ پلٹنے کا یہ انداز اس شخص کا سا نہیں جو ڈوبتے وقت تنکے کا سہارا لیتا ہے بلکہ اس کے تحت بلراج کومل نے "حال" کے لمحے کو ایک روحانی پرتو تفویض کر کے اسے بیکراں ہو جانے کی راہ دکھائی ہے۔ اس کے ہاں مادے کی پرستش کا جذبہ نہیں ابھرا۔ اس کے برعکس اس نے "اب" کے نقطے سے چمٹ کر جسم کو روحانی طور پر اوپر اٹھایا ہے۔ خاص طور پر عورت کے لیے اس کی محبت میں یہ طریق کار بہت نمایاں ہے۔ بلراج کومل کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ "حال" کے لمحے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیلِ رواں سے ہم آہنگ اور اس لیے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک تختے کی طرح وقت کی موج کے رحم و کرم پر ہرگز نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس تختے کے ساتھ بندھا ہوا آگے کو بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا احساس بھی ہے۔ مثلاً اس کی نظم "عالمِ کل" کا یہ ٹکڑا دیکھئے:-

آسماں صدیوں پرانی رہگزر
ہیں مگر اس رہگزر کے موڑ پر
سنگِ خارا کی طرح
وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں
دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں روز و شب
مضطرب ہوں جانے والوں کے لیے
منتظر ہوں آنے والوں کے لیے[1]"

حال کے نقطے پر رکنے کا یہ انداز مجید امجد کے بنیادی رجحان سے صرف ایک حد تک مماثل ہے۔ ورنہ مجید امجد نے ایک ناظر کا منصب اختیار کر کے ایک بلند ٹیلے پر سے وقت کے مختلف ادوار کو دیکھا ہے جبکہ کومل حال کے لمحے سے چمٹ کر بہتا بھی چلا گیا ہے پھر ان دونوں شعرا کے ہاں اس رجحان کے اجزائے ترکیبی کے ضمن میں بھی فرق موجود ہے اور اس فرق نے ان دونوں کی شعری تخلیقات کو بھی متاثر کیا ہے ۔۔ بہر کیف نظم میں انفرادیت کے عنصر کی آمد سے بوقلمونی اور تنوع کا ایک پورا سلسلہ جنبش میں آجاتا ہے۔ انفرادیت محض بنیادی "ردِ عمل" کے انتخاب ہی میں خود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اپنی مخصوص خوشبو، رنگ اور حرارت سے بھی نظم

---

[1] دیباچہ "رشتۂ دل"

کو ایک جُداگانہ کیفیت سے مملو کر دیتی ہے۔ چنانچہ باصرہ، لامسہ، ذائقہ، سامعہ یا شامہ کی توانائی یا کمزوری ہر شاعر کی تخلیق پر اپنی چھاپ ثبت کرتی ہے پھر ہر شاعر کا نسلی ورثہ، اس کی زندگی کے واقعات و حادثات اور اس کی جسمانی صحت یا بیماری بھی اس کے ردِعمل کی تشکیل میں ایک اہم حصّہ لیتی ہے۔ نتیجۃً جب شاعر کی ذات کسی بحران کی زد پر آتی ہے تو ایک بالکل منفرد ردِعمل کا مظاہرہ کرتی اور اسی نسبت سے نظم کے پیکر کو متاثر بھی کرتی ہے۔ یہ سب قوس کے دوسرے نصف کی جہت کو اختیار کرنے کا ایک منطقی نتیجہ بھی ہے۔ دوسری طرف اگر ذات کا رُخ شعوری طور پر کسی خارجی منزل کی طرف موڑ دیا جائے تو اس کے پھلنے پھولنے کے بیشتر امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں جو نظم وجود میں آتی ہے وہ ذات کے بجائے نقطۂ نظر آورش یا مقصد کی مطیع ہو کر داخلی توانائی سے محروم ہو جاتی ہے۔

---

(۱۰)

اُردو نظم میں داخلیت کی یہ رَو اب تک خود کو دو واضح لہروں میں متشکل کر چکی ہے لیکن کچھ عرصہ سے ایک تیسری لہر بھی سطح پر آرہی ہے۔ اس لہر کے ہم نواؤں نے نظم میں علامتوں کے استعمال ہی پر سارا زور صرف کیا ہے لیکن علامت کے فنی تقدس نیز علامت کے ضمن میں ابلاغ کی اہمیت کو نظر انداز کر کے ایک ایسی روش اختیار کی ہے جو نئی پود میں تو بہت جلد مقبولیت حاصل کر گئی ہے لیکن جس میں علامت کا استعمال آزادانہ تلازمۂ خیال[1] کے طریق کے تحت ہوا ہے نہ کہ تخلیقی عملِ رابطہ[2] کے تحت نتیجتہً جو نظمیں تخلیق ہوئی ہیں ان کا معتد بہ حصہ بے ربطی کا علم بردار اور تجربے کی بے مائگی کا غماز ہے۔

علامت کیا ہے؟ علامت سے مراد یہ ہے کہ جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصور کی طرف ذہن کو منتقل کرے جو اس کا بنیادی وصف ہے مثال کے طور پر جب پانی کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن اس سیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو پانی کے ہر روپ میں ضروری طور پر موجود ہوتی۔ اسی طرح جب مکان کا ذکر آئے گا یا چند آڑھی، ترچھی لکیروں کی مدد سے ایک ایسا خاکہ پیش ہوگا جس میں سے مکان کے تصور کو اخذ کرنا سب کے لیے ممکن ہوگا تو یہ کہا جائے گا کہ مکان کے لفظ یا لکیروں سے ترتیب دیئے گئے خاکے نے مکان کے تصور تک انسانی ذہن کو منتقل کر دیا ہے چنانچہ مکان ایک علامت قرار پائے گا۔ دوسری طرف اشارہ یا نشان، شے اور اس سے وابستہ تجربے میں کوئی خلیج حائل نہیں ہونے دیتا جب کسی واقعہ یا شے کے نمودار ہوتے ہی ایک غیر شعوری ردِ عمل وجود میں آئے۔ جیسے ٹیلیفون کی گھنٹی کے بجنے سے یہ احساس کہ کال آئی ہے تو یہ اشارہ ہے نہ کہ علامت۔ اسی طرح جب ریلوے گارڈ سبز جھنڈی کو ہلائے تو یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ اب ریل گاڑی حرکت میں آجائے گی لیکن اگر سبز جھنڈی کو دیکھتے ہی مسافر اضطراری طور پر گاڑی کے پائدان کی طرف

Creative Bisociation   Free Association

لپکنے کے بجائے کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کے نتیجے میں وہ گاڑی میں سوار ہونے سے رہ جائے گا۔ البتہ سبز جھنڈی کو اشارے کے تصور سے نجات دلا کر تشبیہہ یا استعارے میں منتقل کرنے میں ضرور کامیابی حاصل کرے گا۔ چنانچہ تشبیہہ یا استعارہ، اشارے سے ایک قدم آگے ہے کہ اس میں کسی ایسی شے کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ جو اصل سے کوئی ارضی یا غیر ارضی مشابہت رکھتی ہے مثلاً زلف کو اگر بادل سے تشبیہہ دی جائے تو زلف کا رنگ اور لہرانے کی کیفیت بادل کے رنگ اور اس کے لہرانے کی کیفیت میں اپنا پر تو پیش کرے گی۔ علامت اس سے اگلا قدم ہے کہ یہ شے یا لفظ کے استعمال سے اس کے مخفی معنی تک انسانی ذہن کی دسترس کو ممکن بناتی ہے۔ یہ مخفی معنی تجربے کی سطح پر اس شے یا لفظ سے مربوط ہوتا ہے۔ تاہم اس کی کوئی متعین صورت نہیں ہوتی۔ اس سے بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا، بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریئے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیوں کہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے، اس میں فریق ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا زیادہ مناسب ہے۔

علامت کی توضیح کے لیے سبز جھنڈی کی مثال کو سامنے رکھیں تو بات کچھ یوں ہوگی کہ اگر مسافر اس جھنڈی کو دیکھتے ہی ریل کی طرف لپکے تو اس کی (یعنی جھنڈی کی) حیثیت ایک اشارے سے زیادہ نہیں۔ اگر وہ اسے دیکھ کر کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کی نوعیت ایک تشبیہہ کی سی ہے لیکن اگر سبز جھنڈی کے نمودار ہوتے ہی مسافر کے سینے میں ایک ٹیس سی اٹھے اور اس کی آنکھوں میں آنسو آ جائیں تو اس کی حیثیت ایک علامت کی ہوگی۔ بظاہر سبز جھنڈی اور سینے کی ٹیس میں بڑا فاصلہ ہے لیکن اگر تجربے کی سطح پر یہ دونوں آپس میں مربوط ہیں تو مسافر کا ذہن فی الفور سبز جھنڈی سے آنسو تک کی طویل مسافت کو طے کر جائے گا مثلاً سبز جھنڈی سے اس کے ذہن میں سبز آنچل ابھرے گا۔ آنچل ناکامیٔ محبت کی داستان کو سامنے لائے گا۔ پھر فراق کی کیفیت ابھرے گی اور محبوب سے آخری ملاقات کا منظر نظروں کے سامنے آ جائے گا۔ یکا یک ایک ٹیس سی جنم لے گی اور اس کی آنکھوں میں آنسو آ جائیں گے۔ اگر کوئی شخص نظم میں ناکامیٔ

محبت کی اس ساری داستان کو بالتفصیل بیان کرے تو نظم علامتی رنگ کی حامل قرار نہیں پائے گی لیکن اگر وہ کفایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے محض سبز جھنڈی کی مدد سے دل کی کیفیت کو بیان کر دے تو نظم علامتی رنگ میں ڈھل جائے گی۔ شاعر کی کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تجربے کی سطح پر جھنڈی کو آنسو سے مربوط کرے محض ذہن کی سطح پر اس ربط کو وجود میں نہ لائے۔ یہی ایک طریق ہے جس سے وہ علامت کے مخفی مفہوم کی جانب قاری کو متوجہ کر سکتا ہے۔

علامت شئے کو اس کے مخفی تصور سے منسلک کرتی ہے۔ بلکہ یوں کہیئے کہ جب شئے علامت کا روپ اختیار کرتی ہے تو قاری کے ذہن کو اپنے مخفی تصور کی طرف موڑ دیتی ہے جب شاعر کسی شئے یا لفظ کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے اس شئے اور اس کے مخفی معنی میں ایک ربط دریافت کرتا ہے شاعر کا سارا جمالیاتی حظ اس کی اسی جست کے باعث ہے لیکن شئے اور اس کے معنی میں ایک خلیج کا ہونا ضروری ہے ورنہ جست بھرنے کا سوال ہی پیدا نہ ہوگا۔ بعض اوقات جب شئے اور اس کا مخفی مفہوم ایک دوسرے سے چپک جاتے ہیں تو یہ مفہوم اس شئے کے لیے ایک نشان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور شاعر اس ربط کو اجاگر کرتے وقت ذہن کی ایک سطح سے ایک بلند تر سطح پر جست بھرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتا۔ چنانچہ اسے جمالیاتی حظ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف جب یہ علامت قاری کے سامنے آتی ہے تو وہ بھی شاعر ہی کی طرح شئے اور اس کے مخفی معنی کے درمیانی فاصلے کو عبور کرنے کی کوشش کرتا اور یوں گویا ایک جست سی بھرتا ہے۔ قاری کا جمالیاتی حظ بھی اسی جست کے باعث ہے اگر شئے اور اس کے مخفی مفہوم کا ربط قاری پر پہلے سے عیاں ہو یا بغیر کسی تخلیقی کاوش کے عیاں ہو جائے تو اس سے اسے لطف حاصل نہ ہوگا لیکن اگر شئے اور اس کے مفہوم کی درمیانی خلیج اتنی کشادہ ہو کہ جھیل کے ایک کنارے پر کھڑا ہوا انسان جھیل کے دوسرے کنارے کا تصور بھی نہ کر سکے تو بھی علامت اپنا منصب پورا کرنے میں ناکام ہو جائے گی۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ایک کنارے سے دوسرا کنارا نظر بھی آجائے تاہم یہ ضروری ہے کہ دوسرے کنارے کا تصور قاری تک ضرور منتقل ہو جائے تاکہ اس کے تلازمۂ خیال کی جہت ایک خاص ضابطے کے تابع رہے۔ اردو کے بعض جدید علامت پسند شعراء نے علامت کے اس تصور کو اپنے انفرادی ردعمل کے تحت کر کے اس کی جہت کو متعین کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ چنانچہ جب وہ جھنڈی کے لفظ سے الو مراد لیتے ہیں تو قاری اس بنیادی تصور سے کٹ جاتا ہے جس کی نشان دہی علامت کا اولین فرض ہے جب یہ کہا جاتا ہے کہ نظم کے لیے ابلاغ ضروری ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز

نہیں ہوتا کہ دو اور دو سے چار ہی کا مفہوم مرتب ہو۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ دو اور دو قاری کو بائیس کی طرف منتقل کر دیں بلکہ شے اور اس کے بنیادی تصور کے درمیان فاصلہ قائم ہونا اشد ضروری ہے کہ اس کے بغیر فن وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ ابلاغ سے مراد یہ ہے کہ فنکار اپنی تخلیقی جست کی مدد سے دو کناروں میں ایک ربط کا احساس دلائے اور قاری ان دو کناروں کے درمیان متحرک ہو کر لفظ یا شے کے مخفی مفہوم کی جہت کو دریافت کرے۔ گویا شاعر اور قاری ایک ہی بنیادی ضابطے کی لکیر کو اختیار کریں۔ اس لکیر کو وجود میں لانے کی ذمہ داری تمام تر شاعر پر ہے کہ شاعر نظم کا خالق ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیق میں بے ربط ہو جائے اور ایک دیوانے کی طرح کبھی مشرق، کبھی شمال، کبھی جنوب اور کبھی مغرب کی طرف بھاگنے لگے تو ایک ایسی بے ربطی اور سراسیمگی پیدا ہوگی کہ نہ صرف اس کی تخلیق شعری معیار سے گر جائے گی بلکہ قاری بھی اس کا ساتھ نہ دے سکے گا۔ ابلاغ کا مطلب بنیادی ضابطے میں شاعر اور قاری کا اشتراک ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ دراصل علامت تو اس موم بتی کی طرح ہے جس کی زبان پر ایک شعلہ سا ناچتا ہے اور جس کے گرد نور کا ایک دائرہ سا قائم ہو جاتا ہے۔ اگر یہ موم بتی بجھا دی جائے یا از خود بجھ جائے تو اس کی حیثیت موم کے ایک ٹکڑے سے زیادہ نہ ہوگی جو موم بتی کے لیے محض ایک نشان قرار پائے گا۔ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ جس شے کو ہاتھ لگائے وہ موم بتی کی طرح روشن ہو کر مفہوم کے ایک ایسے نورانی دائرے کو وجود میں لائے جس کی طرف سب آنکھوں والے متوجہ ہو سکیں۔ شاعر کے محض اس اعلان سے بات نہیں بنتی کہ اس نے موم بتی روشن کر دی ہے جب تک کہ دیکھنے والوں کو بھی اس روشنی کے وجود کا احساس نہ ہو۔ قاری کی حیثیت تو اس بچے کی سی ہے جو بے اختیار کہہ اٹھا تھا "مگر بادشاہ سلامت تو ننگے ہیں"، چنانچہ اسے دھوکہ دینا بہت مشکل ہے۔ دوسری طرف شعری صداقت اس بات کی متقاضی بھی ہے کہ شاعر ہر بار اپنی ذات سے ایک نیا شعلہ اخذ کرکے موم بتی کو جلائے ورنہ اگر اس نے دوسروں کی جلائی ہوئی موم بتیاں مستعار لیں تو اس کے کلام میں گھسی پٹی تراکیب[1] جنم لیں گی، علامتی کیفیت پیدا نہ ہو سکے گی۔

جدید اردو نظم میں علامت پسند شعرا کے ایک گروہ نے علامت کی تخلیق کے سلسلے میں آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کو اختیار کیا ہے جو تخلیقی عملِ ربط کی ضد ہے۔ اگر آزاد تلازمۂ خیال شاعری کے مرتبے کا حامل ہوتا تو یورپ کے نفسیاتی مریضوں کا بے ربط ذہنی ابال بھی اعلیٰ شاعری کے زمرے میں شامل ہوتا لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ ڈاکٹر

---

[1] Cliches

کی ڈائری اور شاعر کی بیاض میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر نفسی پیچیدگی اور ذہنی خلفشار کو بیان کرتی ہے اور موخر الذکر تخلیقی عمل کو۔ آزاد تلازمۂ خیال مجذوب کی بڑ ہے۔ اس میں اشیا کا باہمی ربط نفسیاتی انتشار کے باعث منفی نوعیت کا حامل ہے اور ڈاکٹر اس کی مدد سے مریض کی نفسیاتی بیماری کے اصل اسباب دریافت کرتا ہے لیکن تخلیقی عمل مِں رابطہ شاعر کے تخلیقی دباؤ کے تحت ابھرتا ہے اور اس میں جب تشے اور اس کے مخفی تصور کا ربط اجاگر ہوتا ہے تو دریافت کا عمل وجود میں آتا ہے جو اسے فن کے مدارج تک پہنچا دیتا ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کا نام نہاد ربط قطعاً منفی ہے جب کہ فن کا تخلیقی ربط ایک مثبت عمل ہے اور اس میں دریافت کا وہ عنصر واضح ہوتا ہے جسے آرتھر کوسلر نے "یوریکا طریق" کا نام دیا ہے[1]۔ قاری کا جمالیاتی حظ بھی اس دریافت ہی کے باعث ہے وہ اس طرح کہ جب قاری شاعر کی تخلیق میں اپنے تجربے کو دریافت کرتا ہے تو اسے ایک تخلیقی لُطف حاصل ہوتا ہے۔ گویا تجربے کی سطح پر قاری اور شاعر ایک مشترک کیفیت میں سے گزرتے ہیں تو فن کا مقصد پورا ہوتا ہے لیکن اگر کوئی شاعر اپنی تخلیق کے گرد لوہے کی باڑ لگا دے اور اس پر "یہ شارع عام نہیں ہے اور خلاف ورزی کرنے والا حوالہ پولیس ہوگا" کی تختی آویزاں کر دے تو قاری اور فنکار کا باہمی رشتہ ختم ہو جائے گا۔ اس مقام پر بعض جدید نظم گو شعرا یہ کہتے سنائی دیتے ہیں کہ اس میں حرج ہی کیا ہے؟ کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ شاعر قاری ہی کے لیے تخلیق کرے۔ تسلیم! لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ خود فن کار بیک وقت خالق بھی ہے اور قاری بھی! وہ ایک تخلیقی جست کی مدد سے فن کو وجود میں لاتا ہے اور یوں ایک نفسیاتی کرب میں سے گزرتا ہے لیکن جب وہ اس تخلیق میں ایک نئی سطح کو دریافت کرتا ہے تو قاری کا منصب قبول کر کے اس سے جمالیاتی حظ بھی حاصل کرتا ہے اگر وہ قاری کے وجود کی نفی کرنے پر بضد ہیں تو پھر فنکار کی اس حیثیت کی بھی نفی کریں جو قاری کی حیثیت ہے۔ اس کے بعد وہ دیکھیں گے کہ انہیں تخلیق کی حاجت ہی باقی نہیں رہے گی۔

دراصل علامت پسند شعرا علامت کو ایک قطعاً شخصی حیثیت تفویض کرتے وقت اس بنیادی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں کہ انسان اس کائنات میں تنہا ہے اور اس کی داخلی زندگی گویا سمندر میں ایک تنہا جزیرے کے مانند ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان ہر سطح پر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی کائنات سے منسلک ہے۔ سوامی رام تیرتھ نے ایک جگہ لکھا ہے:

---

[1] Arthur Koestler - Insight & Outlook P.245

مادی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں
روحانی سطح پر بھی ہم سب ایک ہیں

— یہ تو خیر معرفت کی بات تھی جسے ایک خاص چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنا ضروری ہے لیکن عام زندگی میں بھی دیکھئے کہ انسان سوسائٹی کا ایک فرد اور کائنات کا ایک باسی ہونے کی حیثیت سے اپنی سوسائٹی کی اقدار اور اپنی کائنات کے اصولوں کے تابع ہے۔ سماجی سطح اور حیاتیاتی سطح پر اس کے اقد ۔ ت اسے اپنے ماحول سے یقینی طور پر منسلک کر دیتے ہیں۔ دوسری طرف اس ماحول میں رہتے ہوئے بھی انسان ایک داخلی دنیا کا باسی ہے۔ علامت پسند شعرا یہ کہتے ہیں کہ علامت شاعری اس داخلی زندگی سے متعلق ہونے کے باعث قطعاً شخصی اور انفرادی نوعیت کی ہے لیکن وہ اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ذات کے اندر بھی ایک مشترکہ تجرباتی میدان موجود ہے جسے نفسیات نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا ہے اور جس میں نسل کا سارا تہذیبی سرمایہ محفوظ رہتا ہے۔ گویا انسان سطح کے اوپر بھی اور سطح کے نیچے بھی زندگی کے کُل کو مس کرتا ہے۔ ایک مرغابی کا تصور کیجیے جو پانی کی سطح پر تیر رہی ہے اور ہوا کے سمندر کے علاوہ پانی کے سمندر کی تہ میں بھی اترنے کی سکت رکھتی ہے اور دونوں صورتوں میں ہوا اور پانی کے کُل سے وابستہ ہے۔ غزل اور نظم میں علامت کے استعمال کا فرق اس مقام پر ہی واضح ہوتا ہے۔ غزل گویا پانی کی تہ سے نکل کر باہر ہوا کی طرف جست بھرتی ہے اور اس کی علامتیں بھی سورج کی روشنی میں نسبتاً کم مبہم ہونے کے علاوہ خارجی زندگی کی اجتماعی تحریکات کو عام طور سے منعکس کرتی ہیں۔ پھر چونکہ یہ جست عارضی ہے اور ایک مکمل پرواز سے مشابہ نہیں۔ اس لیے علامت کا استعمال بھی عام طور سے رمزیہ انداز کا حامل ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ خارجی سطح پر متحرک ہونے کے باعث یہ علامتیں بہت جلد اجتماع کے تقلیدی رجحان سے متاثر ہو کر گھسی پٹی تراکیب میں ڈھل جاتی اور نشان بن جاتی ہیں۔ گویا غزل کی علامت "تہذیبی بیضویت" سے متاثر ہو کر نہ صرف ایک ترشی ہوئی صورت میں ابھرتی ہے بلکہ ایک خاص کیفیت یا صورت کی واضح انداز میں نشاندہی بھی کرتی ہے۔ یہ کیفیت یا صورت کسی اجتماعی رجحان یا تحریک کی مختصر شکل ہوتی ہے جسے علامت مختصر ترین روپ میں پیش کر دیتی ہے۔ مثلاً تیشہ ثابت قدمی کی علامت بن جاتا ہے اور صلیب قربانی کی لیکن نظم علامت کی اس بیضوی صورت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی بلکہ علامتوں کی غیر معین اور ناتراشیدہ صورت کو انکشاف ذات کے لیے استعمال کرتی ہے۔ کسی ایک دور کے غزل گو شعرا کے ہاں علامتوں کی ایک خاص فہرست مرتب ہو جاتی ہے اور آئندہ دور کے غزل گو شعرا ایک الگ فہرست مرتب کرتے ہیں۔ لیکن نظم کی جست ہوا کے سمندر

سے پانی کے سمندر کی طرف ہے۔ پانی کے سمندر کی تہ تاریک، مبہم اور پُر اسرار ہے اور وہاں روابط کی تشکیلیں واضح نہیں ہیں۔ چنانچہ نظم میں علامت کا تہ دار، گہرا اور ایک حد تک مبہم ہونا ایک قدرتی بات ہے۔ تاہم اس کا قطعاً انفرادی ہونا ناقابلِ فہم ہے۔ اس لیے کہ سمندر کی تہ میں بھی ایک مشترکہ معنوی میدان موجود ہے جسے مَس کیے بغیر فن کی تخلیق ممکن نہیں۔ وہ علامت پسند شعرا جو اس معنوی تہ تک پہنچ کر نسل کے اجتماعی داخلی تجربے میں شریک نہیں ہو سکتے۔ ان کے ہاں صرف خارجی سطح کا تلاطم وجود میں آتا ہے اور وہ علامت کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتے۔ چنانچہ ان کی نظمیں بے ربط اور بے محور ہو کر فنی تخلیق کی سطح سے گر جاتی ہیں۔

نظم میں علامت کے استعمال کے ضمن میں آخری قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ علامت کوئی مقصود بالذات شے نہیں بلکہ تجربے کے بیان میں محض ایک وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اصل چیز تجربے کی اکائی ہے جس کے دباؤ کے تحت شاعر تخلیق کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اب اس بات کا دار و مدار شاعر پر ہے کہ وہ اپنی ذات کے کس پہلو کو تخلیق میں اجاگر کرتا ہے کیوں کہ اس کا یہ اقدام ہی درحقیقت علامتوں کے انتخاب میں اس کی مدد کرے گا۔ مثلاً اگر وہ استخراجی طریقِ کار کے تحت اندر سے باہر کو آتا ہے تو اس کی علامتوں کا مزاج بھی ایک خاص نوعیت کا ہوگا اور اگر وہ باہر کی دنیا سے اندر کی پُر اسرار کائنات کی طرف آئے گا، تو نسبتاً تہ دار علامات کا استعمال کرے گا۔ اس کے علاوہ علامت کتنی ہی خوبصورت تہہ دار اور معنوی گہرائی سے لبریز کیوں نہ ہو۔ اس کی اہمیت صرف اس بات میں ہے کہ اس نے فن پارے کی تخلیق میں حصہ لیا ہے۔ سوسن لینگر[1] نے لکھا ہے کہ "نظم بحیثیتِ مجموعی تصویر یا ڈرامہ کی طرح تخلیقی پہلو کی علم بردار ہے ہم اس کے بعض خوبصورت حصوں کو الگ کر کے دکھا سکتے ہیں۔ بعینہٖ جیسے ہم کسی تصویر کے بعض خوبصورت حصوں کو جدا کر کے پیش کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر ان کا مفہوم نظم کے 'کُل' کے تابع رہ کر اور اس کے سہارے قائم نہیں تو یہ فن پارہ اپنی لطیف کیفیات کے باوصف ایک سعیِ ناکام ہے" یا اور کچھ نہیں۔ اُردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے نظم میں تجربے کی اکائی کو نظر انداز کر کے محض نظم کی چند علامتوں کو الگ کر کے دکھانے کی جو روش اختیار کی ہے اس سے شعری تجربے کا سارا عمل مسخ ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامت تو نظم کے 'کُل' کا ایک حصہ ہے جب نظم کا 'کُل' محض بے ربط تصورات کے ایک ڈھیر کی صورت اختیار کرے تو اس میں چاہے کتنی ہی لطیف علامات کیوں نہ استعمال ہوں، ان کی فنی حیثیت صفر کے برابر ہوگی۔

---

[1] Susanne K. Langer - Philosophy in a new Key P.220

حاصلِ مُطالعہ

تحت اس کے بطن میں "پہلا تحرک" پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر یہ تحرک وجود میں ڈھل کر گویا رحمِ مادر سے باہر آتا اور ایک قوس کا سا انداز اختیار کر کے دوبارہ رحمِ مادر میں ڈوب جاتا ہے۔ یوں دیکھیں تو بظاہر کائنات کے دو حصے نظر آئیں گے۔ عدم کا حصہ جس میں کائنات گویا بیج کے اندر سمٹ کر رک جاتی ہے اور وجود کا حصہ جس میں کائنات اس بیج کو توڑ کر تنوں شاخوں، پتوں اور پھولوں میں پھیلتی چلی جاتی ہے لیکن ان میں سے کوئی حصہ بھی آخری منزل نہیں۔ بیج درخت کو وجود میں لاتا ہے اور درخت سمٹ کر بیج میں منتقل ہو جاتا ہے تب یہ بیج ایک طویل عرصہ تک انجماد اور ٹھہراؤ کی حالت میں پڑا رہتا ہے تا آنکہ مناسب پانی، دھرتی اور موسم کے ملتے ہی ایک فطری نمو کا اظہار کرتا ہے۔ گویا کائنات وجود، عدم اور وجود کے دائرے کا نام ہے۔ تاہم خود وجود تین واضح مراحل میں سے گزرتا ہے۔ اوّل عدم کے بطن میں "پہلی کروٹ" کا مرحلہ، دوم عدم کے بطن سے باہر کی طرف جست بھرنے کا مرحلہ، سوم ایک مکمل وجود کی صورت قوس کا سا انداز اختیار کر کے اور چکر سا لگا کر دوبارہ عدم کی طرف آنے کا مرحلہ۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ثنویت وجود کی اہم ترین صفت ہے اور وجود نہ صرف مخالف قوتوں کے تصادم کو پیش کرتا ہے بلکہ اس سے اپنے اظہار کے لیے قوت بھی حاصل کرتا ہے۔ وجود کے پیدا ہونے، پھیلنے اور ایک چکر سا لگا کر عدم میں دوبارہ ضم ہو جانے کے اس سارے عمل کو ایک شکل سے واضح کیا جا سکتا ہے (دیکھیے شکل الف)

اس شکل میں عدم کی لکیر بیک وقت زندگی کی لکیر بھی ہے اور موت کی بھی! موت کی لکیر اس لیے کہ زندگی بالآخر اس لکیر میں ضم ہو کر خود کو ختم کر دیتی ہے اور زندگی کی لکیر اس لیے کہ یہ رحمِ مادر کے مماثل ہے اور اسی مقام پر زندگی یا وجود کی پہلی کلبلاہٹ جنم لیتی ہے۔ عدم کی اس لکیر میں (ا) وہ فرضی نقطہ ہے جہاں ایک فطری قانون کے تحت "پہلا تحرک" ظہور میں آتا ہے یعنی عدم کے بطن میں وجود کا تخم اپنی جڑیں پکڑ لیتا ہے۔ ب اس تحرک سے اگلا قدم ہے اور وجود کی جست کے مماثل ہے۔ انسانی زندگی میں یہ وہ مقام ہے جہاں بچہ بطنِ مادر سے باہر آتا (گویا جست سی بھرتا) اور دوبارہ ماں کی چھاتی سے چمٹ جاتا ہے۔ ب ایک عجیب سا مقام ہے، ایک ایسا مقام جو وجود اور عدم کے درمیان معلق ہے یعنی اب عدم کا ٹھہراؤ تو باقی نہیں رہا اور وجود کی انفرادیت بھی پوری طرح وجود میں نہیں آئی تاہم آزادی کی طرف پہلی اہم جست یقیناً وجود میں آ گئی ہے۔ (د) اس سے اگلا قدم ہے کہ اب اس جست نے عدم کی لکیر سے خود کو منقطع کر لیا ہے اور ایک منفرد ہستی کی صورت ایک لمبے سفر پر

ہے

شکل الف

شکل ب

روانہ ہو گئی ہے لیکن اس سفر کے بھی دو حصے ہیں، پہلا وہ جو د سے س تک پھیلا ہوا ہے اور عروج کی غمازی
کرتا ہے اور دوسرا جو س سے ج تک بڑھتا چلا گیا ہے اور زوال کی نشان دہی کرتا ہے۔ عروج کا حصہ جست
کی توانائی کے زیر اثر امید، رجائیت اور آگے بڑھنے کی آرزو سے مملو ہے۔ یہ درخت کا تنوں، شاخوں، پتوں
اور پھولوں میں منتقل ہونے کا ایک عمل ہے لیکن جس طرح کمان کے ذریعے ایک تیر کو فضا میں پھینکا جائے تو وہ
اپنے نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد ایک قوس سی بنا کر دوبارہ زمین کی طرف آتا ہے بالکل اسی طرح عروج کا یہ
حصہ اپنی انتہائی لکیر (جسے شکل الف میں "وجود" کی لکیر سے ظاہر کیا گیا ہے) کو چھونے کے بعد رو بہ زوال ہوتا
ہے دراصل رو بہ زوال ہونے کا میلان خود ابتدائی جست میں پوشیدہ تھا۔ لیکن جست کی توانائی، تحرک اور
شور میں قطعاً دب کر رہ گیا تھا۔ نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد جب جست کی قوت صرف ہو گئی تو اس کے اندر
سے زوال کی قوت ابھر آئی اور اس نے جست کا رخ زمین کی طرف موڑ دیا[1]۔ چنانچہ زوال کا حصہ (جو س سے ج
تک کی قوس پر محیط ہے) دوبارہ عدم (یا رحم مادر) کی طرف آنے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے۔ تاہم جس طرح جست
کی توانائی کے دور میں اس کے اندر چھپی ہوئی زوال کی قوت اس سے متصادم ہوئی تھی بعینہٖ جست کے زوال
کے دور میں زندہ رہنے کی لگن اور مدافعت کی قوت اس زوال سے متصادم ہو جاتی ہے اور امید رجائیت اور
ولولے کے بجائے خوف کسک اور انفرادیت کو سطح پر لے آتی ہے مگر عدم کے مقابلے میں ب سے ج تک کی
یہ ساری قوس دراصل وجود ہی کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ وجود ب کے مقام سے جنم لے کر ج کے مقام پر دوبارہ عدم میں
ختم ہو جاتا ہے اور پھر ک سے جنم لے کر گ تک کی قوس کو عبور کرتا اور گ کے مقام پر دوبارہ عدم کی لکیر میں خود
کو ضم کر دیتا ہے اب ذرا فاصلے سے اس شکل پر ایک نظر ڈالیں تو محسوس ہو گا کہ یہ ایک غبارہ ہے جس میں جب پہلی
بار ہوا بھری گئی تو یہ ا سے ج تک پھیل گیا جب دوبارہ اس میں ہوا داخل کی گئی تو یہ ج سے ل تک پھیل گیا اور
اسی طرح ہر بار ہوا کی پھونک سے بڑا ہوتا چلا گیا۔ وجود و عدم دراصل غبارے میں ہوا کی آمد و شد سے مشابہ ہیں اور
ان کی ہر ضرب غبارے کے وجود کو بڑا کر رہی ہے۔ چنانچہ کائنات کی تخلیق کا عمل کہیں رکتا نہیں بلکہ وجود
اور عدم کی ضربوں سے برابر بڑھتا اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ ا سے ج، ج سے ل اور ل سے م تک

---

[1] سائنس میں جست کی قوت کو Centrifugal Force کا نام ملا ہے اور
وجود کی واپسی کشش ثقل Gravitational Force کی مرہون قرار پائی ہے۔

کا فاصلہ کائنات کے تدریجی پھیلاؤ ہی کو ظاہر کرتا ہے[1]۔

عدم کی لکیر سے اُبھرنے والی ہر قوس تخلیقی اُبال کو ظاہر کرتی ہے (شکل الف میں ب سے ج، ک تا گ اور ف تا ل۔ قوسیں ہیں) یہ تخلیقی اُبال عدم کے اندر سے پیدا ہوتا ہے گویا بقول سجاد انصاری فرشتہ اپنے عروج پر پہنچنے کے بعد خود شیطان بن جاتا ہے[2]۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ عدم جب پوری طرح "پک" جاتا ہے تو اس میں سے تحرک جنم لیتا ہے۔ یہی تحرک ایک تخلیقی اُبال کی صورت ب سے ج تک کے فاصلے کو طے کرتا اور اپنے اس عمل میں کائنات کو د سے ج تک کشادہ بھی کر دیتا ہے۔ گویا خود تخلیقی اُبال ایک عارضی جست کی مانند تھا لیکن اس نے اپنی قوت کو صرف کر کے کائنات میں ایک کشادگی سی پیدا کر دی اور اسے د سے ج تک اونچا اٹھا دیا۔ کلچر اور تہذیب کا سارا مسئلہ بھی تخلیقی اُبال اور اس کے ذریعے سطح کے بلند ہونے کے اس عمل ہی سے واضح ہوتا ہے۔ کلچر ایک تخلیقی جست ہے جو تہذیب کے بطن سے پیدا ہوتی ہے اور اپنی قوت کو صرف کر کے خود تہذیب کو ایک بلند سطح پر اٹھا لیتی ہے (د سے ج، ج سے ل اور ل سے م) پھر جب یہ تہذیب کچھ عرصہ کے بعد زنگ آلود ہو جاتی ہے اور اس پر انجماد طاری ہو جاتا ہے تو اس کے بطن سے دوبارہ کلچر کی ایک جست جنم لیتی ہے جو تہذیب کو ایک بلند تر سطح تفویض کر دیتی ہے۔ یہ چکر اسی طرح جاری ہے اور کائنات کے اندر وجود اور عدم کی آویزش کے مماثل ہے۔

اُردو شاعری میں تخلیقی عمل نے جن تین مراحل کو پیش کیا ہے (یعنی گیت، غزل اور نظم) وہ کائنات میں وجود کی نمو، جست اور "ایک طویل سفر" ہی سے مشابہ ہیں۔ گیت، عدم کی لکیر میں ا کے نقطے پر جنم لیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں رحمِ مادر کے انسانی تخم کی پہلی پھڑپھڑاہٹ وجود میں آتی ہے۔ گویا جب انسانی دل میں محبت کی پہلی کروٹ جنم لیتی ہے اور انسان محبوب کو سامنے بٹھا کر اس کی پوجا کرتا ہے تو شاعری میں گیت پیدا ہوتا ہے۔ گیت میں نہ صرف انسانی شخصیت کا نسوانی رُخ نمایاں ہوتا ہے بلکہ چمٹنے اور لپٹنے کا وہ رجحان بھی سطح پر آتا ہے جو اس دور میں ماں اور بچے کے مابین قائم ہوا تھا۔ بُت پرستی اسی لیے گیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ غزل ف سے

---

[1] شکل ب کہکشاں کی Spiral Shape کو ظاہر کر رہی ہے اور وجود کے تدریجی پھیلاؤ کی غماز ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شکل ب، شکل د سے گہری مماثلت رکھتی ہے۔

[2] محشرِ خیال از سجاد انصاری

کے ابتدائی تحرک اور تخم کی پہلی جنبش کو پیش کرتا ہے بغول شنویت کا وہ اگلا روپ ہے جس میں جزو اور کل ایک دوسرے سے منقطع ہو کر لیکن ایک دوسرے کا ہاتھ تھامے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اب شنویت شوخ تر تو ہو گئی ہے لیکن ابھی جزو اور کل کی آویزش پوری طرح منظرِ عام پر نہیں آئی نظم میں جزو اور کل کی شنویت اپنی شدید ترین صورت میں سامنے آتی ہے۔ یوں کہ جزو ایک کل میں تبدیل ہو کر دوسرے کل کے مقابل آ کھڑا ہوتا ہے نظم کی ساری قوت جزو اور کل کی اس آویزش ہی سے عبارت ہے۔

عدم یا کل ماں کا روپ ہے اور اس اعتبار سے اجتماعی لاشعور کے لیے ایک علامت کا کام بھی دیتا ہے اس اجتماعی لاشعور کے دھندلکوں سے شعور (بچہ) برآمد ہوتا ہے جو گویا ماں کی انگشت بانہوں سے خود کو چھڑا کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے سورج رات یا سمندر کے بطن سے باہر آ کر اپنی حدت اور تمازت کا احساس دلائے۔ وجود کا عدم کے شکنجے سے باہر آنا، عدم کی مقناطیسی کشش کا مقابلہ کرنا، اسے زیر کر کے آگے کو بڑھنا لیکن ایک خاص مقام کے بعد پلٹ کر عدم کی طرف آنا، اس میں ضم ہو جانا اور پھر انجماد اور ٹھہراؤ کے ایک معین وقفے کے بعد دوبارہ عدم کے بطن سے باہر آنا۔ یہ سارا ڈراما انسانی دیومالا میں بعینہٖ ابھرا ہے۔ چنانچہ دیومالا کا ہیرو پیدا ہونے کے بعد سب سے پہلے اپنی ماں سے متصادم ہوتا ہے۔ یہ گویا ماں یا جبلت سے خود کو آزاد کرانے کی ایک کاوش ہے۔ اس دور میں ماں، سانپ، اژدہا یا بیل کا روپ دھار کر ظاہر ہوتی اور باہر کی طرف جاتے ہوئے ہیرو (یعنی بیٹے) کو روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ عام زندگی میں بھی دیکھیے کہ جب بچہ باشعور ہو کر ماں کی رسوئی سے قدم باہر نکالنے اور خارج کی وسیع دنیا میں قسمت آزمانے کا ارادہ کرتا ہے تو ماں کی ممتا اس کے راستے میں سینہ تان کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ ماں کی یہ ممتا تو ایک خارجی حقیقت کے طور پر بیٹے کا راستہ روکتی ہے لیکن خود بیٹے کے دل میں ماں کی دنیا کو لوٹ جانے کی لاشعوری خواہش بھی یہی کام سرانجام دیتی ہے تاہم چونکہ بیٹا باہر کی طرف جست لگانے پر بضد ہے۔ اس لیے وہ ماں کی ممتا اور خود اپنی خواہش کو کچل کر رکھ دیتا اور سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ دیومالا میں ماں کا بیٹے کے راستے میں کھڑا ہونے اور اسے اپنی بانہوں میں جکڑنے کا عمل سانپ یا اژدہا کی صورت میں عام طور سے ملتا ہے۔ چنانچہ متھرا[1] بیل کو مار دیتا ہے اور ہرکولیس[2]، ہیرا[3] کے سانپ کو کچل دیتا ہے جس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہے کہ ہیرو نے ماں، جبلت یا اجتماعی لاشعور

---

[1] Mithra

[2] Hercules

[3] Hera

نقطہ پر جنم لیتی ہے اور اس لیے وجود کی جست کو ظاہر کرتی ہے۔ اب بچے نے بطنِ مادر سے رہائی تو پالی ہے
لیکن ابھی اس کی انفرادیت، واضح نہیں ہوئی اور وہ جست سی بھر کر دوبارہ ماں سے چمٹ جاتا ہے۔ غزل کا طریق
بھی یہی ہے کہ وہ جذبے کی بنیاد پر تخیل کی جست کو پیش کرتی اور بُت کو عبور کر کے آئیڈیل تک پہنچنے کی سعی
کرتی ہے۔ غزل، ماں (عدم) کے شکنجے سے آزاد ہونے کی پہلی اہم کوشش ہے۔ یہ کوشش کامیاب بھی ہے اور
ناکام بھی۔ کامیاب اس لیے کہ جزو اور کُل کا فراق تو وجود میں آیا ہے، ناکام اس لیے کہ ابھی جزو کُل کے تسلط سے آزاد
نہیں ہو سکا! نظم (وجود) کے نقطے سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے اور چ تک بڑھتی چلی آتی ہے۔ نظم، عدم کی لکیر (ماں) سے
منقطع ہو کر خود ایک الگ "کُل" کی صورت اختیار کرتی ہے۔ تحرک، انفرادیت اور شعورِ ذات اس کے امتیازی
اوصاف ہیں لیکن نظم کے اس سفر کے بھی دو مراحل ہیں۔ پہلا وہ جس میں امید، رجائیت اور نقطۂ نظر کی شاعری پیدا ہوتی
ہے اور جو چ کے نقطے تک اپنی ابتدائی قوت کے بل بوتے پر بڑھتی جاتی ہے اور دوسرا وہ جس میں نظم قوس کے
دوسرے نصف کے ساتھ چلتی ہوئی عدم موت بالفاظ دیگر ج کی طرف اپنے رُخ کو موڑ دیتی ہے یہی وہ مقام ہے
جہاں شاعر کے اندر موت یا فنا کا ایک شدید خوف پیدا ہوتا ہے اور وہ اپنی ذات کے تحفظ کے لیے ایک مدافعتی
جنگ لڑتا ہے۔ اس مرحلے پر نظم ایک گہرے خوف، کسک اور داخلی توانائی کا اظہار کرتی ہے۔ بہر کیف شاعری کے یہ
تینوں مراحل (گیت، غزل، نظم)، عدم کے اندر وجود کے ابتدائی تحرک، عدم کی لکیر سے وجود کی جست، اور عدم سے انقطاع
کے بعد وجود کے سفر کی داستان ہی کو پیش کرتے ہیں۔

عدم کے بطن میں وجود کا پہلا تحرک، ثنویت کی ابتدا کا بھی غماز ہے وہ یوں کہ جب تک عدم کی "یکتائی"
ثنویت کا روپ نہیں دھارتی، وجود جنم ہی نہیں لے سکتا لیکن ثنویت ابتدا سے انتہا تک محض ایک ہی روپ میں
ظاہر نہیں ہوتی بلکہ بیج کے درخت میں منتقل ہونے کے سارے عمل کو آہستہ آہستہ پیش کرتی ہے اس کا ابتدائی
روپ وہ ہے جب یہ عدم (کُل) کے اندر وجود (جزو) کے پہلے تحرک کو پیش کرتی ہے۔ دوسرا روپ وہ جب جزو
لحظہ بھر کے لیے کُل سے اپنا ہاتھ چھڑا لیتا اور ایک جست سی بھر کر دوبارہ کُل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ
جب جزو لحظہ بھر کے لیے کُل سے اپنا ہاتھ چھڑا لیتا اور ایک جست سی بھر کر دوبارہ کل سے لپٹ جاتا ہے آخری روپ وہ
جب جزو خود ایک کُل میں تبدیل ہو جاتا ہے اور دونوں کُل۔ دو متوازی قوتوں کے روپ میں ایک دوسرے کے
سامنے آ جاتے ہیں۔ اس بات کو یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ پہلے روپ میں بچہ ماں کے اندر ہے، دوسرے روپ
میں بچہ ماں کی چھاتی سے چمٹا ہوا ہے اور آخری روپ میں ماں اور بچہ دو مکمل ہستیوں میں ڈھل کر ایک

دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔ گیت۔ جزو اور کل کی ثنویت کا پہلا روپ ہے کہ انسانی جسم میں محبت پر فتح حاصل کی ہے اور اب شعور کی مشعل ہاتھ میں لیے ایک لمبے سفر پر روانہ ہوگیا ہے لیکن ماں پر ہیرو کی یہ فتح بالکل عارضی نوعیت کی ہے۔ ہیرو سورج کی طرح (اور سورج شمسی دیومالا کا سب سے بڑا ہیرو ہے) رات کے دھندلکوں پر فتح حاصل کرکے اپنی تمام تر رعنائی اور تمازت کے ساتھ آگے کو بڑھتا تو ہے لیکن ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رو بہ زوال بھی ہوجاتا ہے اور اس کا رُخ اسی سمندر، رات یا ماں کی طرف ہوجاتا ہے جس سے اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا۔ دراصل ماں کی دنیا کی طرف آنے یعنی موت کی خاموشی اور جبلت کے سکوت کی طرف پلٹنے کی یہ خواہش خود ہیرو کے دل میں آغاز کار ہی سے موجود تھی تاہم ابتدائی یلغار کے شور اور ہنگامے میں دب کر رہ گئی تھی لیکن جب سورج کی تمازت میں کمی پیدا ہوئی اور اس کا سر سمندر کی جانب جھک گیا تو یہ خواہش ابھر کر سامنے آگئی۔ انسانی دیومالا میں ہیرو کے اس سفر کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ یہ سفر بالعموم ایک کشتی میں کیا جاتا ہے اور ہیرو کی زندگی میں آوارہ خرامی کا مظہر ہے لیکن واپسی کی مستقل خواہش اب گویا اس کے پاؤں میں بیڑیاں ڈال کر اسے زمین کی طرف کھینچتی ہے۔ اس واپسی میں ایک عجیب سا خوف پنہاں ہے۔ ایک طرف تو یہ خوف قریبی رشتہ دار سے جنسی رشتہ استوار کرنے کے خوف[لہ] کی صورت میں ابھرتا ہے اور دوسری طرف موت کی آمد سے متحرک ہوجاتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہیرو اپنے دل میں غیر فانی ہوجانے کی آرزو کو کروٹیں لیتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ تاہم درحقیقت یہ آرزو محض موت کی آمد کے خوف سے جنم لیتی ہے۔ مگر غیر فانی ہونے کے لیے اُسے باہر جانے کے بجائے اپنی ذات میں غوطہ لگانا چاہیے کہ ذات کے اندر ہی بقا کا خزانہ موجود ہے۔ دیومالا میں یہی چیز آبِ حیات، امروسیہ، موتی یا کسی ایسی ہی نایاب شئے کو پا لینے کی ایک تگ و تاز کو جنم لیتی ہے۔ ہیرو اس قیمتی شئے کی تلاش میں سرگرداں ہوتا ہے تو اژدہا، مچھلی، غار، ریگستان یا طوفان اسے گویا نگل جاتا ہے لیکن ہیرو اس سے لڑتا ہے اور بالآخر ایک نئی زندگی لے کر برآمد ہوتا ہے۔ اژدہا یا مچھلی کا ہیرو کو نگل جانا محض ایک ہنگامی واقعہ ہی کی صورت نہیں (وہ واقعہ جس کے تحت ہیرو یا فنکار اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر تازہ دم ہوتا اور گوہرِ مراد لے کر برآمد ہوتا ہے) بلکہ عدم یا رحمِ مادر میں فنا ہونے (عورت کا کالی روپ) اور ایک نئے بیج کی صورت دوبارہ پھوٹ کر نمودار ہونے (انا پورنا روپ) کے بھی مماثل ہے۔ مثال کے طور پر ہندو دیومالا میں وشنو ایک گہری نیند میں چلا جاتا ہے (جو رحمِ مادر میں داخل ہونے کی ایک صورت ہے) اور وہاں برہم کو جنم دیتا ہے جو ایک کنول

لہ Incest Dread

پر بیٹھا ہوا وشنو کے بدن سے باہر آ جاتا ہے اور اپنے ساتھ مقدس وید بھی لے آتا ہے۔ اسی طرح حضرت نوحؑ
کا طوفان میں گھر کر (گویا اپنی ذات میں ڈوب کر) دوبارہ زندگی اور اس کے مظاہر (درندے پرندے وغیرہ) کا آغاز
کرنا بھی عدم میں غوطہ لگانے اور وہاں سے ایک نئے پیکر میں ڈھل کر باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ حضرت یونسؑ
کا بطنِ ماہی میں جا کر ایک قیمتی موتی حاصل کرنا بھی اسی طریقِ کار کی غمازی کرتا ہے۔ گویا ہیرو اپنی ذات میں ڈوب کر
دوبارہ خود کو جنم دیتا ہے۔ مصری دیومالا میں اسیرس[1] کا رحمِ مادر (درخت، سمندر وغیرہ) میں جانا، وہاں ٹکڑے ٹکڑے
ہو جانا اور دوبارہ اپنے بیٹے کے روپ میں برآمد ہونا اسی ڈراما کو پیش کرنے کی ایک کاوش ہے۔ مصری دیومالا
میں شمسی دیوتا را[2] کا آسمانی گائے کی پشت پر بیٹھ کر جانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ وہ ماں کی دنیا کی طرف
مراجعت کر رہا ہے تاکہ دوبارہ ہورس[3] کی صورت میں ظاہر ہو۔ ہندو دیومالا میں لکھا ہے کہ سورج ہنومان کو
ساتھ لیے محوِ سفر تھا۔ سمندر پر اس کا سایہ پڑا تو سورج کو نگلنے والے اژدہا کی ماں راہو نے ہنومان کو پکڑ کر نیچے
کھینچ لیا۔ اس پر ہنومان نے فوراً خود کو چھوٹا کر لیا اور راہو کے جسم میں داخل ہو گیا۔ داخل ہونے کے بعد وہ
یک لخت بڑا ہونا شروع ہوا اور راہو کے پیٹ کو پھاڑ کر باہر نکل آیا۔ کائنات کی تخلیق کے بارے میں
ہندو دیومالا میں لکھا ہے کہ پرجاپتی نے خواہش کی کہ میں ایک سے انیک میں ڈھل جاؤں اور وہ تپسیا کرنے
کے بعد واقعتاً کثرت کا مظہر بن گیا۔ یونگ لکھتا ہے کہ پرجاپتی ایک ایسا کائناتی انڈا ہے جسے وہ خود ہی
سیتا ہے۔ خود ہی اسے زرخیز بناتا اور پھر خود ہی ایک عالمِ رنگ و بو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا[4]
ہے۔ اسی طرح جوئیل[5] نے لکھا ہے: "ہماری حیات مختصر خواب میں ملفوف ہے۔ خواب ہی ہمارا جھولنا ہے،
خواب ہی ہماری قبر ہے اور خواب ہی ہمارا گھر ہے۔ گھر جس سے ہم صبح سویرے باہر جاتے ہیں اور جہاں شام کو
ہم لوٹ آتے ہیں۔ ہماری زندگی محض ایک مختصر سی یاترا ہے۔ ابتدائی ایکتا سے ابھرنے اور اس میں واپس

---

[1] Osiris

[2] Re

[3] Horus

[4] Jung - Symbols of Transformation P.380.

[5] Joel

جاننے کا درمیانی وقفہ!"

انسانی دیومالا کی لاتعداد کہانیوں کے پسِ پشت ایک ہی کہانی کی کڑیاں موجود ہیں۔ یہ کہانی سورج کے برآمد ہونے، آسمان پر سفر کرنے، رات، سمندر یا اژدہا کے منہ میں اترنے اور وہاں ایک نئے سورج میں ڈھل کر اگلی صبح دوبارہ طلوع ہونے کی ایک کہانی ہے لیکن سورج کے طلوع و غروب کی یہ کہانی دراصل محض علامتوں کے روپ میں جنسی فعل ہی کو پیش کرتی ہے۔ بچے کا رحمِ مادر سے جنم لینا، ایک مرد کی صورت اختیار کرنا، عورت سے ہمکنار ہونا (حیاتیاتی طور پر ہم کنار ہونے کا عمل موت کو قبول کرنے کی ایک صورت ہے۔ مثلاً شہد کی نر مکھی جنسی اتصال کے فوراً بعد مر جاتی ہے) عورت کے رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنا اور یوں اس نطفے کے ذریعے اپنی تجدید کرنا۔ یہی وہ داستان ہے جس نے شمسی دیومالا کی علامتوں میں خود کو عام طور سے دہرایا ہے۔ اردو شاعری بھی دیومالا کی اس ازلی و ابدی کہانی کے مختلف ادوار ہی کو پیش کرتی ہے۔ گیت، رحمِ مادر میں نطفے (ہیرو) کی آمد کی ایک صورت ہے۔ غزل، ہیرو (سورج) کے اس تذبذب اور داخلی کشمکش کی مظہر ہے جو رات (ماں) کی دنیا سے باہر آنے پر وجود میں آتی ہے۔ نظم نہ صرف ہیرو کے سفر کی داستان کو پیش کرتی ہے بلکہ موت، رحمِ مادر یا اژدہا کی طرف شاعر کی پیش قدمی کی بھی غماز ہے۔ گویا یہ تینوں اصناف انسانی یاترا کے تین اہم مراحل ہیں۔ ان میں سے ہر صنف اس یاترا کے ایک خاص مقام ہی کی نشان دہی کرتی ہے۔

شعر کی ان تینوں اصناف کو اس برِصغیر کے ثقافتی اور تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو بات کچھ اور بھی واضح ہو جائے گی۔ آغازِ کار میں ہندوستانی معاشرہ دراصل جنگل کا معاشرہ تھا اور اس میں تہذیب الارواح کا نظام لِنگ اور یونی کی پوجا کا تصور اور دائرے میں گھومتے چلے جانے کا طریق پوری طرح رائج تھا۔ یہ مادری نظام ہزارہا برس تک قائم رہا ہوگا۔ پھر اچانک بحیرۂ روم کے علاقے سے ایک قوم اٹھی جو ایک طویل عرصہ تک صحرا نوردی میں مبتلا رہنے اور سُمیر کی تہذیب سے واضح اثرات قبول کرنے کے بعد اس برِصغیر (ہندوستان) میں داخل ہو گئی۔ ہندوستان کے قدیم باشندوں اور نو وارد قوم کے افراد میں جو آویزش اور میل جول پیدا ہوا اس کے نتیجے میں وادیٔ سندھ کی تہذیب نے جنم لیا۔ بے شک بنیادی طور پر یہ ایک مادی تہذیب تھی اور اس نے ایک ٹھہرے ہوئے معاشرے کو جنم دیا تھا تاہم اس میں نو واردوں کی آمد سے کسی نہ کسی حد تک داخلی تصادم بھی پیدا ہوا ہوگا۔ وادیٔ سندھ کے شہروں میں نہانے کا تالاب اور شیو کے ابتدائی صورت کے دیوتا کا وجود، مذہب کی ابتدا ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ قیاس غالب ہے کہ اس معاشرے میں گیت کی ابتدائی صورت بھی وجود میں آئی ہوگی تاہم چونکہ اس تہذیب کی لپی ابھی

تک پڑھی نہیں جا سکی اس لیے وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ناممکن ہے۔ ایک ہزار پانچ سو قبل از مسیح کے لگ بھگ آریاؤں نے وادیٔ سندھ کے علاقے پر حملہ کیا تو گویا ہندوستانی معاشرے کے تالاب میں روح کا پہلا اہم تحرک بھی پیدا ہوا۔ دراوڑی تہذیب اور آریائی تہذیب کا یہ ملاپ عورت اور مرد کا ملاپ تھا۔ شاعری میں یہ تحرک بُت پرستی کے اس رجحان کی صورت میں ابھرا جس میں محبت (ادا سماء) اور مجنونانہ پوجا کو بڑی اہمیت حاصل ہوگئی اس دور کی شاعری میں پرستش اور پوجا کا رجحان ہی ایک بنیادی رجحان تھا۔ یہ رجحان رگ وید کے اشلوکوں سے لے کر امرو، کالی داس، بھرتری ہری اور ان کے کافی عرصہ بعد میرا بائی، ودیا پتی، تکا رام اور دوسرے دِشنو بھگتی شعرا تک عام طور سے دکھائی دیتا ہے۔

مسلمانوں کی آمد سے ہندوستانی تہذیب کو دوسرے بڑے تہذیبی جھٹکے کا سامنا کرنا پڑا۔ ثقافتی اعتبار سے اس تصادم کی نوعیت آسمان اور زمین کے ملاپ کی سی تھی اور اس کے نتیجے میں شاعری ایک نئے تحرک سے آشنا ہوئی۔ یہ تہذیبی تصادم غزل ایسی صنف کے فروغ کا باعث ثابت ہوا جس میں کُل اور جزو کا فراق وجود میں آتا ہے اور فرد، بُت پرستی کے عمل کو تج کر یعنی ماں کی دنیا سے منقطع ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بہر حال مسلمانوں کی آمد کے بعد غزل کو خاص طور پر فروغ حاصل ہوا ہے۔ یہ صورتِ حال انگریز کی آمد تک جاری رہی۔ انگریزی تہذیب ہندوستانی معاشرے کے لیے تیسرے بڑے تصادم کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس کے نتیجے میں مغرب کے اثرات عام ہوئے اور یوں نظم کو فروغ حاصل ہوا۔ نظم کے اس فروغ کا باعث سوسائٹی کا وہ تحرک بھی تھا جو فرد کی انفرادیت کو سطح پر لانے کا موجب بنا تھا۔ آج صورتِ حال یہ ہے کہ اس برِ صغیر میں اشیا کی فراوانی ناپید ہے، گھر اور خاندان کا شیرازہ تیزی سے منتشر ہو رہا ہے اور فرد، خاندان کے ایک معمولی پرزے کی حیثیت کو تج کر خود ایک علیحدہ کُل میں ڈھلنے لگا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جن کے باعث مغرب میں انفرادیت کا رجحان اور اس کے نتیجے میں نظم کا فروغ ممکن ہوا تھا اور یہی باتیں آج کے معاشرے میں نظم کی ترویج اور فروغ کا باعث ثابت ہو رہی ہیں۔

اختتامیہ

یہ کتاب کسی اضطراری جذبے کی پیداوار نہیں۔ اس کا خیال آج سے کم و بیش دس برس پہلے میرے ذہن میں پیدا ہوا تھا۔ اس کے کئی ایک محرکات تھے۔ مثلاً ایک یہ احساس کہ اردو شاعری کی تینوں بنیادی اصناف یعنی گیت، غزل اور نظم کا فرق محض ہیئت کے فرق تک محدود نہیں بلکہ ان میں سے ہر صنفِ شعر مزاجاً بھی دوسری اصناف سے مختلف ہے۔ دوسرا احساس یہ تھا کہ اردو میں اصنافِ شعر کا مطالعہ زیادہ سے زیادہ کسی خاص دَور کے سیاسی اور سماجی پس منظر کو ملحوظ رکھ کر کیا گیا ہے۔ لیکن ثقافتی اور تہذیبی پس منظر کو عام طور سے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ گویا میرے سامنے دو اہم سوال تھے۔ ایک یہ کہ اردو شاعری کی بنیادی اصناف (یعنی گیت، غزل اور نظم) میں "مزاجاً" کیا فرق ہے۔ دوسرا یہ کہ ان میں سے ہر صنفِ شعر اس برصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی کینوس کے کس مقام سے منسلک ہے۔ پہلے سوال کا محرک یہ احساس تھا کہ ہر صنفِ شعر ذہن کی ایک خاص کروٹ اور ماحول کے بعض غالب رجحانات سے تشکیل پذیر ہوتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور جغرافیائی محرکات کا سراغ لگا کر اس کے مزاج کا تعین کیا جائے۔ دوسرے سوال کے سلسلے میں مجھے اس برصغیر کے ثقافتی سرمائے کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑی۔ پہلے میرا یہ خیال تھا کہ مجھے اردو شاعری کا ثقافتی پس منظر اس ماحول میں تلاش کرنا چاہیے جو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک ثقافتی نشاۃ الثانیہ کی صورت میں ابھرا تھا اور جس کی اہم ترین علامت بھگتی تحریک اور اس کی شاعری تھی۔ لیکن جلد ہی مجھے محسوس ہوا کہ ہندوستانی ثقافت کی تاریخ میں یہ دَور تو "جدید" کہلانے کا مستحق ہے اور اس لیے مجھے کچھ اور پیچھے ہٹنا چاہیے۔ چنانچہ میں کچھ اور پیچھے ہٹ کر آریاؤں اور دراوڑوں کے تہذیبی تصادم اور اس کے ثقافتی اثمار کا مطالعہ کرنے لگا۔ تحقیق اور جستجو کا یہ مرحلہ دلچسپ ضرور تھا۔ تاہم مجھے جلد ہی محسوس ہوا کہ ثقافت کی جڑیں سطحِ زمین سے بہت نیچے جا رہی ہیں۔ مجبوراً میں کچھ اور پیچھے ہٹا اور وادیٔ سندھ کی تہذیب اور اس سے بھی قبل تہذیب الارواح کے مظاہر کا جائزہ لینے لگا اور پھر یکایک

مجھے محسوس ہوا جیسے میں ایک بہت بڑی تہذیب کے محض ایک گوشے میں گھڑا تھا۔ یہ عظیم ارضی تہذیب افریشیا کے اس خطۂ زمین سے متعلق تھی جس میں عراق، ہندوستان، مصر اور ایران وغیرہ کی تہذیبیں شامل تھیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ایک ٹھہری ہوئی تہذیب تھی اور اس کا نہایت گہرا رشتہ زمین کے ساتھ تھا۔ اس سے جب وسطی ایشیا کے خانہ بدوش قبائل متصادم ہوئے تو اس کے بطن میں وہ ہیجان پیدا ہوا جس نے ہندوستان اور مشرقِ وسطیٰ کے بیشتر مذاہب، فلسفیانہ افکار اور ثقافتی مظاہر کو پیدا کیا۔ چنانچہ اب میں اس عظیم تہذیبی تصادم کا جائزہ لینے پر مجبور ہو گیا۔

برِصغیر ہند کے ثقافتی پس منظر میں گیت، غزل اور نظم کو مختلف مقامات تفویض کرنا تو اب آسان تھا، تاہم اس ثقافتی پس منظر کی "دوسری سطح" کا جائزہ لینا اور اس کی نسبت سے اصنافِ شعر کی "دوسری سطح" کو دریافت کرنا ایک نسبتاً مشکل کام تھا اور اس کے لیے مجھے ایک طویل ذہنی ریاضت کرنا پڑی۔ ثقافتی ماحول میں "ثنویت" کی دریافت اور اصنافِ شعر میں ثنویت کے مختلف مدارج کی عکاسی۔ یہ سب اسی ذہنی ریاضت کا ثمر تھا۔

میں نے تقریباً پانچ برس میں اس کتاب کو مکمل کیا ہے۔ تاہم دراصل میں گہری تاریکیوں میں اپنے لیے راستہ ہی تلاش کرتا رہا ہوں۔ اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا صحیح اندازہ کتاب کے قارئین ہی کر سکتے ہیں۔

اس کتاب کے مطالب کے ضمن میں جن احباب سے میں نے تبادلۂ خیالات کیا ان میں عارف عبدالمتین، وجیہہ الدین احمد، مرزا ادیب، جمیل ملک، سید جعفر طاہر، رحمان مذنب، ڈاکٹر سہیل بخاری، غلام جیلانی اصغر، عصمت اللہ، سجاد نقوی اور انور سدید کے نام قابلِ ذکر ہیں اور میں ان تمام احباب کا تہِ دل سے ممنون ہوں۔ میر عبدالرشید اشک نے اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوصف کتاب کے پروف دیکھنے کی زحمت گوارا کی۔ مجھے ان کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے۔

مولانا صلاح الدین مرحوم میری اس حقیر کاوش میں بے حد دلچسپی لے رہے تھے۔ دکھ یہ ہے کہ وہ اسے مکمل صورت میں نہ دیکھ سکے اور میں اس کے بارے میں ان کی قیمتی رائے سے محروم رہا۔

سرگودھا | وزیر آغا

کتابیات

۱۔ ابنِ خلدون — مقدمات

۲۔ ابوالکلام آزاد — ترجمان القرآن

۳۔ اعجاز حسین (ڈاکٹر) — مذہب اور شاعری

۴۔ پرانا عہد نامہ

۵۔ جعفر حسین (ڈاکٹر) — منتخبات ہندی کلام

۶۔ حالی — مقدمہ شعر و شاعری

۷۔ حلقۂ ارباب ذوق — پیش لفظ (بہترین نظمیں ۱۹۴۶ء)

۸۔ خلیل الرحمٰن اعظمی (ڈاکٹر) — مقدمہ کلامِ آتش

۹۔ رام تیرتھ (سوامی) — کلیاتِ رام

۱۰۔ رام بابو سکسینہ — تاریخ ادب اردو

۱۱۔ سہیل بخاری (ڈاکٹر) — اردو کی زبان (نقوش سالنامہ ۱۹۶۲ء)

۱۲۔ سید عبداللہ (ڈاکٹر) — دلی سے اقبال تک

۱۳۔ سجاد انصاری — محشرِ خیال

۱۴۔ سورج نرائن مہر — دس اپنشد مول

۱۵۔ شوکت سبزواری (ڈاکٹر) — اردو زبان کا ارتقاء

۱۶۔ شاہد احمد دہلوی — ہندوستانی موسیقی اور مسلمان

۱۷۔ شمس کنول — علم موسیقی (آج کل موسیقی نمبر)

۱۸- عبادت بریلوی (ڈاکٹر) — دیباچہ "کلیاتِ میر"
۱۹- عبداللہ یوسف علی (علامہ) — انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ
۲۰- عبدالحق (مولوی) — دیباچہ انتخابِ کلامِ میر
۲۱- عبدالحکیم (خلیفہ) — افکارِ غالب
۲۲- فراق گورکھپوری — اُردو کی عشقیہ شاعری
۲۳- فراق گورکھپوری — اندازے
۲۴- محمود شیرانی (حافظ) — پنجاب میں اُردو
۲۵- محمد حسین آزاد — آبِ حیات
۲۶- مسعود حسین رضوی — لکھنو کا عوامی سٹیج
۲۷- مسعود حسین رضوی — دیباچہ "سُریلے بول"
۲۸- مسعود حسین رضوی — "غزل" (رسالہ نگار ۱۹۴۶ء)
۲۹- مجنوں گورکھپوری — شعر اور غزل
۳۰- محی الدین زور (ڈاکٹر) — دکنی ادب کی تاریخ
۳۱- نقی محمد خان — حیاتِ امیر خسرو
۳۲- نصیرالدین ہاشمی — دکن میں اُردو
۳۳- وقار عظیم (سید) — دیباچہ گلزارِ نسیم (مطبوعہ اردو مرکز)
۳۴- یوسف حسین (ڈاکٹر) — اُردو غزل

Bibliography

1. A.K. Comarswami ... Art and Archetecture of India.
2. Arthur Evans(Sir) ... The earliest Religion of Greece in the light of certain Discoveries
3. Arthur Koestler ... Insight and Outlook.
4. Banda Kanakalinge Wara Rao ... The Kuchipuri Dance Drama (Illustrated Weekly of India. Nov.1962).
5. Basham ... The Wonder that was India.
6. Bronislaw Malinowski ... The Dynamics of culture chang.
7. Browne ... Literary History of Persia.
8. Benedetto Croce ... Aesthetic.
9. D.S. Savage ... The Personal Principle.
10. F.R. Cowell ... History, Civilization & Culture.
11. F.W. Thomas ... The Legacy of India (Language & Literature)
12. Feroze-C-Davar ... Iran & India through the Ages.
13. Fohchet ... The Erotic sculpture of India.
14. Frazer ... The Golden Bough.
15. Freud ... Totem and Taboo.
16. Freud ... Beyond the Pleasure Principle.
17. G.A. Barton ... Archaeology and the Bible.
18. Hegel ... The Philosophy of History.
19. Huntington ... Mainsprings of Civilization.
20. J.H. Iliffe ... Legacy of Persia.
21. J.L. Nehru ... The Discovery of India.
22. Jung ... Symbols of Transformation.
23. Lasgelles Abercrombie ... Romanticism.
24. Leonard Cottrell ... The Anvil of Civilization.
25. Majumdar ... Races & Cultures of India.
26. Mircea Eliade ... Cosmos & History.
27. Mortimer Wheeler (Sir) ... The Indus Civilization.
28. Nicholson ... A Literary History of Arabs.
29. Popley ... The Music of India.
30. Progoff ... The Death & Rebirth of Psychology.

31. Projesh Benerji ... The Dance of India.

32. R. Sa nders ... A Pageant of India.

33. Rene Grousset .... The Civilization of the **East.**

34. Spengler ... Decline of the West.

35. Susanne K.Langer ... Philosophy in a New Key.

36. Swami Rama Tirtha ... In Woods of God Realization.

37. Tara Chand ... Influence of Islam on Indian Culture.

38. Tylor ... The Orgin of Culture.

39. Tylor ... Religion in Primitive Culture.

40. Toynbee ... Introduction to a Study of History.

41. T.S. Eliot ... Tradition and the Individual Talent.

42. Wolsely ... The Cambridge History of India.

43. Zenaide-A-Ragozin ... Vedic India.